

Tesis Doctoral

**La música en el drama romántico español
en los Teatros de Madrid (1834 - 1844)**

Autora: Marina Barba Dávalos

Directora: Dra. Begoña Lolo

Departamento Interfacultativo de Música

Universidad Autónoma de Madrid

Madrid 2013

Índice de contenido

Agradecimientos.....	1
Abreviaturas y acrónimos utilizados.....	2
Introducción.....	4
1. Estado de la cuestión.....	6
2. Justificación de la elección del tema.....	17
3. Objetivos.....	18
4. Hipótesis.....	20
5. Metodología.....	21
Capítulo I: El Romanticismo en la regencia.....	27
I.1 Contexto histórico-político de España.....	27
I.2 Contexto social y cultural	37
Capítulo II: El movimiento romántico.....	40
II.1 El Romanticismo y el pensamiento romántico español	40
II.2 El teatro romántico español.....	43
II.3 Panorama musical en España durante la regencia.....	50
Capítulo III: El teatro en Madrid (1834-1844).....	57
III.1 Reconstrucción de la vida teatral madrileña a partir de la cartelera	57
III.1.1 Planificación de las temporadas y días festivos.....	59
III.1.2 Horarios.....	60
III.1.3 Reales celebraciones en los teatros.....	60
III.1.4 El reflejo de los acontecimientos políticos en los teatros.....	62
III.1.5 Funciones benéficas y extraordinarias.....	69
III.1.6 Estructura de las sesiones teatrales.....	70
III.2 Análisis de la cartelera teatral	75

III.3 Las representaciones desde los espacios a la crítica.....	101
III.3.1 Los espacios teatrales.....	101
III.3.2 La administración.....	103
III.3.3 Los dramaturgos.....	108
III.3.4 Las compañías.....	114
III.3.5 La crítica.....	121
Capítulo IV: La música para teatro	128
IV.1 La música de los dramas románticos.....	130
IV.2 Ramón Carnicer: El principal compositor de música para los dramas románticos españoles	133
Capítulo V: La música de un corpus significativo de dramas románticos	139
V.1 <i>La conjuración de Venecia, año de 1310</i>	144
V.1.1 Breve reseña biográfica de Francisco Martínez de la Rosa.....	148
V.1.2 Estudio del texto dramático.....	151
V.1.2.1 Construcción teatral.....	151
V.1.2.2 Argumento de <i>La conjuración de Venecia, año de 1310</i>	153
V.1.2.3 Recursos románticos literarios.....	154
V.1.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena	160
V.1.2.5 Otras versiones de la obra	163
V.1.3 Estudio de la música.....	165
V.1.3.1 Barcarola.....	168
V.1.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes....	170
V.1.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar	174
V.1.3.2 Romanza	180
V.1.3.2.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes....	181
V.1.3.2.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar.....	183
V.1.3.3 Carnaval.....	189

V.1.3.3.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes....	190
V.1.3.3.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar.....	190
V.1.4 La recepción por la crítica.....	193
V.2 <i>Alfredo</i>	197
V.2.1 Breve reseña biográfica de Joaquín Francisco Pacheco.....	198
V.2.2 Estudio del texto dramático.....	199
V.2.2.1 Construcción teatral.....	199
V.2.2.2 Argumento de Alfredo.....	200
V.2.2.3 Recursos románticos literarios.....	201
V.2.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena	204
V.2.3 Estudio de la música	205
V.2.3.1 Romance del peregrino.....	206
V.2.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes....	208
V.2.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar.....	209
V.2.4 La recepción por la crítica.....	213
V.3 <i>El Trovador</i>	215
V.3.1 Breve reseña biográfica de Antonio García Gutiérrez.....	217
V.3.2 Estudio del texto dramático.....	218
V.3.2.1 Construcción teatral.....	218
V.3.2.2 Argumento de El Trovador.....	219
V.3.2.3 Recursos románticos literarios	221
V.3.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena.....	224
V.3.3 Estudio de la música.....	226
V.3.3.1 Canción de la gitana.....	228
V.3.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes ...	229
V.3.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar.....	231
V.3.3.2 Canción I del Trovador	234

V.3.3.2.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes ...	235
V.3.3.2.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar.....	237
V.3.3.3 Canción II del Trovador	239
V.3.3.3.1 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar.....	239
V.3.4 La recepción por la crítica	245
V.4 <i>Los amantes de Teruel</i>	253
V.4.1 Breve reseña biográfica de Juan Eugenio Hartzenbusch.....	255
V.4.2 Estudio del texto dramático.....	256
V.4.2.1 Construcción teatral.....	256
V.4.2.2 Argumento de Los amantes de Teruel.....	257
V.4.2.3 Recursos románticos literarios.....	258
V.4.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena	260
V.4.3 Estudio de la música.....	262
V.4.3.1 Canción de Zulima	263
V.4.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes....	265
V.4.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar.....	267
V.4.4 La recepción por la crítica	271
V.5 <i>La corte del Buen Retiro</i>	273
V.5.1 Breve reseña biográfica de Patricio de la Escosura.....	274
V.5.2 Estudio del texto dramático.....	275
V.5.2.1 Construcción teatral.....	276
V.5.2.2 Argumento de La corte del Buen Retiro.....	276
V.5.2.3 Recursos románticos literarios.....	277
V.5.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena.....	280
V.5.3 Estudio de la música.....	283
V.5.3.1 Coro y canción	285
V.5.3.1.1 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar	286

V.5.4 La recepción por la crítica.....	293
V.6 <i>Doña María de Molina</i>	296
V.6.1 Breve reseña biográfica de Mariano Roca de Togores.....	298
V.6.2 Estudio del texto dramático.....	299
V.6.2.1 Construcción teatral.....	299
V.6.2.2 Argumento de Doña María de Molina.....	300
V.6.2.3 Recursos románticos literarios.....	301
V.6.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena.....	303
V.6.3 Estudio de la música.....	305
V.6.3.1 Coro masculino.....	306
V.6.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena	308
V.6.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar.....	311
V.6.3.2 Coro de mujeres	313
V.6.4 La recepción por la crítica	315
V.7 <i>Carlos II, el Hechizado</i>	318
V.7.1 Breve reseña biográfica de Antonio Gil de Zárate.....	321
V.7.2 Estudio del texto dramático	322
V.7.2.1 Construcción teatral.....	323
V.7.2.2 Argumento de Carlos II, el Hechizado.....	323
V.7.2.3 Recursos románticos literarios	324
V.7.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena	327
V.7.3 Estudio de la música.....	329
V.7.3.1 Coro de religiosos del convento de Atocha.....	332
V.7.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes ...	334
V.7.3.1.2 Relación de los parámetros musicales y el poema a musicalizar.....	337
V.7.3.2 Romance	342
V.7.3.2.1 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar	344

V.7.4 La recepción por la crítica.....	348
V.8 <i>Adolfo</i>	350
V.8.1 Breve reseña biográfica de Fulgencio Benítez y Torres.....	351
V.8.2 Estudio del texto dramático.....	352
V.8.2.1 Construcción teatral.....	352
V.8.2.2 Argumento de <i>Adolfo</i>	353
V.8.2.3 Recursos románticos literarios.....	354
V.8.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena.....	356
V.8.3 Estudio de la música.....	358
V.8.3.1 Canción en el <i>Adolfo</i>	359
V.8.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes....	360
V.8.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar	361
V.8.4 La recepción por la crítica.....	367
V.9 <i>Amor venga sus agravios</i>	369
V.9.1 Breve reseña biográfica de José Espronceda.....	371
V.9.2 Estudio del texto dramático.....	372
V.9.2.1 Construcción teatral.....	373
V.9.2.2 Argumento de <i>Amor venga sus agravios</i>	373
V.9.2.3 Recursos románticos literarios.....	374
V.9.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena.....	375
V.9.3 Estudio de la música	377
V.9.3.1 Serenata a dúo.....	378
V.9.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes....	380
V.9.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar.....	380
V.9.3.2 Canción báquica para una orgía.....	383
V.9.3.2.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes....	384
V.9.3.2.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar	385

V.9.4 La recepción por la crítica.....	391
V.10 <i>Vellido Dolfos</i>	393
V.10.1 Breve reseña biográfica de Manuel Bretón de los Herreros.....	394
V.10.2 Estudio del texto dramático.....	395
V.10.2.1 Construcción teatral.....	395
V.10.2.2 Argumento de Vellido Dolfos.....	396
V.10.2.3 Recursos románticos literarios.....	396
V.10.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena	399
V.10.3 Estudio de la música.....	400
V.10.3.1 Romance de Vellido Dolfos.....	401
V.10.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes. .	405
V.10.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar.....	408
V.10.4 La recepción por la crítica	413
Conclusiones.....	414
Fuentes manuscritas.....	425
Fuentes impresas	432
Bibliografía.....	436
Anexo I: Cartelera teatral romántica 1834-1844	
Anexo II: Transcripción de la música de los dramas románticos	

Índice de cuadros

Cuadro I: Compositores de óperas	79
Cuadro II: Traductores	86
Cuadro III: Autores españoles de comedias	89
Cuadro IV: Autores extranjeros de comedias	93
Cuadro V: Autores españoles de dramas	95
Cuadro VI: Autores extranjeros de dramas	97
Cuadro VII: Autores de sainetes.....	100
Cuadro VIII: Dramas estrenados desde la temporada 1834-1835 a la de 1839-1840.....	139
Cuadro IX: Representaciones de La conjuración de Venecia, año de 1310, década 1834-1844.....	147
Cuadro X: Arquitectura de La conjuración de Venecia, año de 1310.....	152
Cuadro XI: Equivalencias estructurales entre el drama y la ópera de La conjuración de Venecia..	165
Cuadro XII: Intervenciones musicales en La conjuración de Venecia, año de 1310.....	167
Cuadro XIII: Barcarola de La conjuración de Venecia, año de 1310.....	175
Cuadro XIV: Romanza de La conjuración de Venecia, año de 1310.....	184
Cuadro XV: Carnaval de La conjuración de Venecia, año de 1310.....	191
Cuadro XVI: Arquitectura del drama Alfredo.....	200
Cuadro XVII: Intervenciones musicales en Alfredo.....	206
Cuadro XVIII: Romance del peregrino de Alfredo.....	210
Cuadro XIX: Representaciones de El Trovador en la década 1834-1844.....	216
Cuadro XX:Arquitectura del drama El Trovador.....	219
Cuadro XXI: Intervenciones musicales en El Trovador.....	227
Cuadro XXII: Canción de la gitana de El Trovador.....	232
Cuadro XXIII: Canción I del Trovador.....	238
Cuadro XXIV: Canción II del Trovador.....	240
Cuadro XXV: Representaciones de Los amantes de Teruel en la década 1834-1844.....	254

Cuadro XXVI: Arquitectura de Los amantes de Teruel.....	257
Cuadro XXVII: Intervenciones musicales en Los amantes de Teruel.....	263
Cuadro XXVIII: Canción de Zulima de Los amantes de Teruel.....	268
Cuadro XXIX: Arquitectura del drama La corte del Buen Retiro.....	276
Cuadro XXX: Intervenciones musicales en La corte del Buen Retiro.....	283
Cuadro XXXI: Coro y canción de La corte del Buen Retiro.....	287
Cuadro XXXII: Representaciones de Doña María de Molina en la década 1834-1844.....	298
Cuadro XXXIII: Arquitectura del drama Doña María de Molina.....	300
Cuadro XXXIV: Intervenciones musicales en Doña María de Molina.....	305
Cuadro XXXV: Coro masculino de Doña María de Molina.....	312
Cuadro XXXVI: Representaciones de Carlos II, el Hechizado en la década 1834-1844.....	320
Cuadro XXXVII: Arquitectura del drama Carlos II, el Hechizado.....	323
Cuadro XXXVIII: Intervenciones musicales en Carlos II, el Hechizado.....	330
Cuadro XXXIX: Coro de religiosos del convento de Atocha de Carlos II, el Hechizado.....	337
Cuadro XL: Romance de Carlos II, el Hechizado.....	344
Cuadro XLI: Arquitectura del drama Adolfo.....	353
Cuadro XLII: Intervenciones musicales en Adolfo.....	358
Cuadro XLIII: Estribillo y primera copla de la canción de Adolfo.....	361
Cuadro XLIV: Arquitectura del drama Amor venga sus agravios.....	373
Cuadro XLV: Intervenciones musicales en Amor venga sus agravios.....	378
Cuadro XLVI: Serenata a dúo de Amor venga sus agravios.....	381
Cuadro XLVII: Canción báquica para una orgía de Amor venga sus agravios.....	386
Cuadro XLVIII: Arquitectura del drama Vellido Dolfos.....	395
Cuadro XLIX: Intervenciones musicales en Vellido Dolfos.....	400
Cuadro L: Romance de Vellido Dolfos.....	409

Índice de figuras

Figura I: Representaciones de ópera frente a verso.....	75
Figura II: Representaciones de ópera frente a drama y comedia.....	76
Figura III: Número de representaciones por géneros y por teatro.....	76
Figura IV: Comedias por temporada y teatro.....	77
Figura V: Dramas por temporada y teatro.....	77
Figura VI: Óperas por temporada y teatro.....	78
Figura VII: Número de representaciones de comedias según el número de actos.....	81
Figura VIII: Número de representaciones de dramas según el número de actos.....	82
Figura IX: Número de representaciones de óperas según el número de actos.....	82
Figura X: Número de representaciones originales y traducidas por géneros.....	83
Figura XI: Número de representaciones de dramas originales y traducidos según el número de actos.....	84
Figura XII: Número de representaciones de comedias originales y traducidas según el número de actos.....	84

Agradecimientos

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a las personas que con su ayuda y consejos me han permitido orientar y desarrollar esta investigación. A Joaquín Álvarez Barrientos, Investigador Científico del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; a Montserrat Ribao Pereira, Profesora Titular de Literatura Española del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología y Traducción de la Universidad de Vigo; a César Oliva, Catedrático de Teoría y Práctica del Teatro del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia; y a José Romera Castillo, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Córdoba y de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Quisiera también expresar mi gratitud a aquellas personas que me han prestado su ayuda durante la fase de localización y recopilación de las fuentes documentales. A Begoña de Vicente de la Biblioteca de la Casa José Zorrilla; a Carme Sáez de la Biblioteca de l'Institut del Teatre; a Elena Magallanes de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; a Isabel García del Catálogo Bibliográfico Español; al personal técnico y de administración de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid; a Paz Fernández, Celia Martínez y Odilo Gundián de la Biblioteca Fundación Juan March; a María Jesús López del Catálogo Colectivo del Patrimonio; a Patricia García de la Biblioteca Fundación Amantes de Teruel; a Andrés Peláez y Teresa del Pozo de la Biblioteca del Museo Nacional del Teatro; y al personal del Instituto Universitario Ortega y Gasset.

Por último y no menos importante me gustaría expresar mi gratitud a mi directora de tesis Begoña Lolo sin cuya constante y generosa supervisión no hubiera sido posible la elaboración de esta investigación.

Abreviaturas y acrónimos utilizados

ADE: Asociación de Directores de Escena

AVM: Archivo de la Villa de Madrid

BHMM: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

BNE: Biblioteca Nacional Española

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

ICCMU: Instituto Complutense de Ciencias Musicales

INAEM: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

MSS: Signatura para manuscritos de la BNE

MUS: Signatura de la sección de música de la BHMM

RCSMM: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

SGAE: Sociedad General de Autores y Editores

TEA: Signatura de la sección de teatro de la BHMM

UAM: Universidad Autónoma de Madrid

UNED: Universidad Nacional de Educación a Distancia

a.: acto

com.: comedia

coord.: coordinador

ed.: editor

eds.: editores

f.: folio

ff.: folios

nº: número

p.: página

pp.: páginas

vol.: volumen

vols.: volúmenes

Introducción

Tras la Constitución de 1812, los españoles se impregnaron de la exaltación del individuo que circulaba por Europa, pero quedó reprimida con el regreso de Fernando VII. Los diez años de esplendor del Romanticismo literario en otros países europeos como Inglaterra, Alemania, Francia e Italia contrastaron con el periodo en el cual el absolutismo de Fernando VII aplicaba una censura especialmente dura con el teatro debido a su gran proyección pública y mantenía a los principales intelectuales españoles en el exilio: la *Ominosa Década* de 1823 a 1833. Aunque la demarcación temporal del movimiento romántico español ha sido durante mucho tiempo una de las constantes de estudio que ha dado lugar a un amplio abanico de posibilidades en lo que al punto de inicio y término se refiere, todos los investigadores reconocen unánimemente que la muerte del monarca fue el desencadenante de una serie de circunstancias políticas y sociales que permitieron el triunfo del Romanticismo en España y que, en el ámbito teatral, se sucedieran los estrenos de dramas originales durante la regencia de María Cristina.

El retraso de la aparición del teatro romántico en nuestro país, además de estar directamente relacionado con la situación política de España durante los años clave del Romanticismo en otros países europeos, fue también debido al peso de la educación literaria neoclásica. El afán de transgresión y la libertad como principio artístico llevó a los dramaturgos románticos a rechazar todas las normas y reglas asentadas durante el neoclasicismo.

Sin embargo, la espectacularidad de los dramas románticos, la búsqueda de la gran representación teatral que necesitaban esas almas románticas, fue sin duda su principal característica. Fue un momento de gran importancia. No solamente porque fue el principio del teatro a la *italiana*, basado en la idea de la “cuarta pared”, donde los actores en vez de hablar con el público lo hacían entre sí; sino porque finalizó el teatro de la *palabra viva*, donde lo importante era el texto escrito y los actores estaban limitados a la palabra, entendiendo la concepción acústica y visual del espectáculo.

Esta espectacularidad romántica cuidó todos los elementos que conforman la puesta

en escena: los efectos especiales, los movimientos actorales corales, la escenografía, la música, los diseños de vestuario, la iluminación y todos los efectos escénicos que rodean al teatro tal y como se conoce hoy en día. El estudio de la música como parte de la espectacularidad del drama romántico, así como la transcripción y edición de sus partituras, va a ser el eje central de esta investigación. Comprende diez piezas, de las que se han conservado los manuscritos y las partituras, estrenadas en el teatro Príncipe de Madrid en los primeros años del triunfo romántico, periodo coincidente con la regencia de María Cristina de Borbón, es decir, desde la temporada teatral de 1834-1835 hasta la de 1839-1840, momento en el que se inicia un cambio en la orientación y planteamiento de la dramaturgia romántica que culmina con la irrupción de Zorrilla en el panorama teatral español.

1. Estado de la cuestión

José Subirá en su obra *Historia de la música teatral en España*, constata que el repertorio teatral que se ofrecía en Madrid a finales del siglo XVIII eran reposiciones de las comedias de los autores más reconocidos del teatro clásico: Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca¹. Como, prácticamente en su totalidad, las partituras de la música original escrita para acompañar estas obras durante el Siglo de Oro habían desaparecido, compositores como Pablo Esteve, Blas de Laserna y Pablo del Moral junto a otros contemporáneos, compusieron nuevas músicas. Según José Subirá, no había un trabajo dramático riguroso detrás de estas composiciones puesto que, a veces, una misma comedia podía ser puesta en música por diferentes autores, se podían trasladar números de una producción a otra e incluso, varios autores podían colaborar para aprovechar piezas compuestas para otras obras y en otros años y hacer una puesta en común para cubrir las necesidades musicales de la pieza teatral.

Esta situación cambió de manera drástica en la época de los dramas románticos. Durante los montajes el autor estaba presente determinando los momentos musicales y su sentido dramático, trabajando en colaboración directa con el maestro compositor y director, quien traducía musicalmente las intenciones del dramaturgo. La música se escribía exclusivamente para un drama y se conservaba para su interpretación en posteriores reposiciones. El estado musical de los teatros en la época de los dramas románticos también permitió este progreso en la puesta en escena de las obras.

David Thatcher Gies en su trabajo “Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII”, estudia el estado de los teatros españoles desde finales del siglo XVIII hasta la época de los dramas románticos². Relata el recorrido de la ópera desde la Real Orden del 28 de diciembre de 1799, que prohibía cantar o bailar en otro idioma distinto al castellano pero que no supuso su desaparición de los escenarios; pasando por un periodo de dedicación absoluta de los teatros a los dramas políticos al

¹ SUBIRÁ, José. *La música teatral en la segunda mitad del siglo XVIII*, capítulo VI. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945.

² GIES, David Thatcher. “Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII”. En: *Bulletin Hispanique*, Tomo 91, nº 1 (1989), pp. 37-60.

comenzar la guerra de la Independencia en 1808³; continuando con la suspensión de la ópera en la primera represión fernandina y su posterior recuperación en 1821 al derogarse la prohibición de 1799; de nuevo su desaparición debido a los disturbios políticos de 1823 cuando quebraron ambos teatros, el de verso y el de ópera; la llegada del empresario Juan de Grimaldi y su formación de una compañía de ópera italiana con Saverio Mercadante al frente que, en 1827, recibió el beneplácito del rey Fernando VII y, finalmente, la edad de oro o época del “furor filarmónico” con la llegada en 1829 de la cuarta mujer de Fernando VII, la princesa italiana María Cristina.

A Saverio Mercadante le sustituiría Ramón Carnicer como maestro director y compositor, quien continuó con el plan de medidas para mejorar la calidad de los teatros de la capital y poder responder a las exigencias del conocido “furor filarmónico”. Octavio Lafourcade en su tesis doctoral *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*⁴, aunque no centra su atención en la actividad de Ramón Carnicer como compositor de música para teatro, tan solo hace referencia a algunas obra basándose en el *Catálogo de obras de Ramón Carnicer* elaborado por Víctor Pagán y Alfonso de Vicente⁵, sí que aporta datos muy interesantes desde el punto de vista biográfico, del estado en que se encontró la orquesta y el coro de los teatros Cruz y Príncipe a su llegada a Madrid, así como sobre las diferentes gestiones que hizo a lo largo de las temporadas que estuvo al frente como director, maestro compositor y empresario. Acerca del funcionamiento de los teatros desde que comienzan a representarse los grandes dramas románticos en 1834 hasta que en 1840 se separan administrativamente las salas de la Cruz y Príncipe versa el artículo publicado por Montserrat Ribao Pereira “Vicisitudes empresariales de los teatros de la Cruz y del Príncipe en el Madrid de la Regencia”⁶.

³ También se desarrolló un nuevo tipo de repertorio musical: el de la canción y el himno patriótico. LOLO, Begoña. “La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia”. En: *Cuadernos Dieciochistas*, 8 (2007), pp. 223- 246.

⁴ LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Director: Rogier Alier Aixalá. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Música. Madrid: UAM, 2004.

⁵ PAGÁN, Víctor-VICENTE, Alfonso de. *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Editorial Alpuerto, Fundación Caja Madrid, 1997.

⁶ RIBAO PEREIRA, Montserrat. “Vicisitudes empresariales de los teatros de la Cruz y del Príncipe en el Madrid de la Regencia”. En: *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 74 (1998), pp. 157-180.

El progreso musical que experimentaron los teatros de la corte bajo la dirección de Ramón Carnicer se vio reflejado en la puesta en escena de los dramas románticos ya que permitió disponer de un maestro director y compositor y de una orquesta y coro para acompañarlos musicalmente.

En los últimos años, como bien demuestran los numerosos estudios y artículos publicados, los hispanistas se han sentido atraídos por esta etapa de la literatura española que conforman los dramas románticos. Estas investigaciones se han fijado prioritariamente en los textos, sus características románticas, su contexto histórico político o cultural, la escenografía y sus espacios, sus autores o los elementos de la puesta en escena; sin embargo, aunque en la mayoría de las investigaciones se cita la música como un elemento fundamental de las representaciones de los dramas románticos en España, es un campo que no se ha estudiado todavía en profundidad.

Las investigaciones de Montserrat Ribao Pereira sí otorgan a la música una gran importancia dentro de la puesta en escena. En su obra *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*⁷ y más concretamente en su artículo “Música y cantos en los dramas románticos españoles: pertinencia espectacular y funcionalidad semántica”⁸, estudia la funcionalidad y el sentido dramático de la música en los dramas: *El Trovador*⁹, *Amor venga sus agravios*, *La conjuración de Venecia*, *año de 1310*, *Vellido Dolfos*, *Alfredo*, *Carlos II el Hechizado*, *La corte del Buen Retiro*, *El Paje*, *El conde de don Julián*, *La vieja del candilejo*, *Fray Luis de León o El siglo en el claustro* y *Doña María de Molina*, dramas que, como se observará, casi todos ellos van a ser estudiados en el presente trabajo.

⁷ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Pamplona: Euns, 1999.

⁸ RIBAO PEREIRA, Montserrat. “Música y cantos en los dramas románticos españoles: pertinencia espectacular y funcionalidad semántica”. En: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 9 (2001), pp. 103-119.

⁹ Al drama de *El Trovador*, Montserrat Ribao Pereira dedica otro estudio aparte “La teatralidad externa de *El Trovador*”. En: *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, 3 (1997), pp. 53-68, en el que realiza un análisis de la gestualidad, la escenografía, la proxémica, la luz y los efectos de sonido de un texto como elementos que refuerzan el significado de las acciones, matizan los personajes y en general ofrecen al público las claves para interpretar la obra y mantener su tensión.

Afirma que la música en los dramas románticos no es meramente ornamental sino que cumple tres funciones: narrativa, describiendo la escena que en esos momentos se representa o bien recordando otras; informativa, comunicando al espectador deseos y sentimientos que los personajes no manifiestan verbalmente; y catalizadora de la tensión dramática de manera directa presagiando la tragedia o como contrapunto irónico¹⁰. Toda esta información la extrae de las ediciones de los textos o de los apuntes que se hayan en los manuscritos¹¹, pero nunca utiliza las partituras por lo que no conoce la forma en que el compositor puso música a las indicaciones del autor, ni analiza los parámetros musicales: forma, melodía, armonía, ritmo, compás, textura o tipo de pieza, tan importantes dentro del conjunto dramático de la obra y tan influyentes en el espectador. En su trabajo *Todo lo vence el amor o la pata de cabra (1829-1841)* sí incluye una copia de las partituras manuscritas pero sin un análisis¹².

Jean-Louis Picoche en su edición de *El Trovador* incluye al final de la obra las partituras de la música así como un breve estudio¹³. Aunque hay que destacar la minuciosidad con que ha anotado todos los matices en la partitura general creada a partir de las *particellas*, aporta unas transcripciones bastante discutibles. Esta publicación de Jean-Louis Picoche editada en 1979 merecería una revisión porque contiene algunos aspectos cuestionables, no solamente desde la perspectiva musical, sino también en el Estudio Preliminar, como situar la fecha del estreno de *La conjuración de Venecia* el 23 de agosto de 1834, cuando tuvo lugar el 23 de abril de 1834.

Antonio Vilarnovo en su artículo “Poética del sonido en *El Trovador*”, utiliza como ejemplo este drama para analizar los elementos sónicos externos insistiendo en que sus conclusiones son extensibles a todos los dramas románticos¹⁴. En este caso, la música

¹⁰ RIBAO PEREIRA, Montserrat. “El contrapunto al servicio de la espectacularidad dramática: *Don Álvaro o La fuerza del sino*”. En: *Crítica Hispánica*, 24 (2002), pp. 131-144.

¹¹ RIBAO PEREIRA, Montserrat. “Acerca de los apuntes y sus posibilidades en el estudio del teatro romántico español”. En: *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, tomo 12, nº 2 (1999), pp. 67-86.

¹² RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Todo lo vence el amor o la pata de cabra (1829-1841)*. Vigo: Universidad de Vigo, 2006.

¹³ GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. *El Trovador; Los hijos del Tío Tronera*. Edición, estudio y notas dirigidos por Jean-Louis Picoche. Madrid: Alhambra, 1979, pp. 325-339.

¹⁴ VILARNOVO, Antonio. “Poética del sonido en *El Trovador*”. En: *Revista de Literatura*, tomo 48, nº 95

escrita no es parte del estudio pero aporta una nueva funcionalidad a este elemento escénico: la anagnórisis. Este es el caso del laúd que acompaña a Manrique, el trovador, que es el que siempre le descubre e identifica. Además de describir el paisaje sonoro característico a los dramas de esta época que aparece frecuentemente con carácter premonitorio fatídico: armas de fuego, elementos de la naturaleza (truenos, rayos, tormentas), el sonido de una campana que advierte el cumplimiento del plazo del que depende la felicidad de los amantes o redobles de tambores; define también la “poética del sonido”. Dentro del lenguaje, según Antonio Vilarnovo, hay un sonido para cada perfil de los diferentes personajes, por ejemplo: el llanto, la queja, el suspiro definen a la mujer romántica y la risa sarcástica y los gritos son propios de los personajes malvados en los momentos de tensión.

Otro estudio que merece ser destacado es el de Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán *La música incidental en el teatro español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*¹⁵. Aunque el cuerpo de su investigación se centra en un periodo dentro del siglo XX, hace un recorrido de la música para teatro desde su origen hasta la actualidad. Lamentablemente, el apartado de su tesis 2.4.3. *La música en los dramas románticos españoles*, es un resumen del artículo de Montserrat Ribao Pereira citado anteriormente “Música y cantos en los dramas románticos españoles: pertinencia espectacular y funcionalidad semántica”, con lo que no aporta ninguna novedad.

Joaquín Álvarez Barrientos en su estudio “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos”, explica cómo los dramaturgos románticos adoptaron recursos de las comedias de magia como la anagnórisis, aprovecharon muchos de sus elementos de la puesta en escena como los efectos sonoros, las escenas nocturnas o los espacios: cárceles, bosques, castillos..., e incluso apunta la posibilidad de una estética común, dentro de los límites que marcan unas diferencias

(1986), pp. 101-114.

¹⁵ CARRILLO GUZMÁN, Mercedes del Carmen. *La música incidental en el teatro español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*. Director: Juan Miguel González Martínez. Facultad de Letras, Departamento de Historia del Arte. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.

obvias¹⁶.

La anagnórisis en las comedias de magia viene determinada porque el personaje del mago suele desconocer su identidad pero sus modales suelen delatar un origen de noble condición que al final de la comedia el autor descubre y contribuye a un final feliz. La diferencia con el uso que le dan los románticos al recurso de la anagnórisis radica en que no siempre el desenlace es feliz sino que puede desembocar en una tragedia mayor.

Un cambio fundamental entre las comedias de magia y los dramas románticos es la inversión de términos de los personajes. En las comedias de magia el mago determina que el bueno será premiado y el malo castigado, mientras que en los dramas románticos al inocente se le suele castigar.

La característica que apunta Joaquín Álvarez Barrientos como común para ambas estéticas es la lejanía. La estética de la conciencia romántica se distancia del presente ambientando las obras en otras épocas aunque plantee cuestiones para la reflexión sobre temas de actualidad para sus contemporáneos; y en las comedias de magia se busca el alejamiento de la realidad creando atmósferas mágicas.

David Thatcher Gies estrecha más las relaciones entre estos dos géneros en su investigación “Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia”, alegando que Zorrilla tituló su obra “drama religioso fantástico” como enlace entre la dos tendencias más populares de su época: la magia y el romanticismo¹⁷. Compara el uso de la música en la escena final de *Don Juan Tenorio*, cuando sus almas suben al cielo y “se pierden en el espacio al son de una música celestial”, con la música al uso de las comedias de magia como en *El anillo de Giges*; la invitación a cenar que hace Don Juan al comendador, con la escena de *La redoma encantada* en que dos estatuas vienen a cenar con don Garabito y el final del drama de Zorrilla con angelitos derramando flores y perfumes y dos almas

¹⁶ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos”. En: *Castilla*, nº 13 (1988), pp. 17-33.

¹⁷ GIES, David Thatcher. “Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia”. En: *Hispanic Review*, 58, nº 1 (1990), pp. 1-17.

subiendo al cielo en forma de dos brillantes llamas, con la escena final de *La pata de cabra*, donde los dos amantes están sentados en un trono de flores en el Cielo protegidos por Cupido. En general, David Thatcher Gies le da una importancia fundamental a las comedias de magia por considerarlas las salvadoras del teatro español de comienzos del siglo XIX¹⁸.

El movimiento romántico teatral en España supuso un antes y un después para los dramaturgos, no solamente por la ruptura de todas las normas y reglas asentadas durante el neoclasicismo y por el cuidado de la espectacularidad de la puesta en escena, sino también porque empezaron a introducir una temática política en sus obras. Algunos de los autores que se estudian en esta investigación llegaron incluso a tomar parte activa de la vida política española como es el caso de Francisco Martínez de la Rosa, Joaquín Francisco Pacheco, Patricio de la Escosura, Mariano Roca de Togores, Antonio Gil de Zárate y José Espronceda.

Pedro Ojeda Escudero en su obra *El justo medio: Neoclasicismo y Romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*, compara el comportamiento equidistante y equilibrado con el que actuaba Martínez de la Rosa en su faceta política, criticado por muchos por ser entendido como una falta de valentía a la hora de tomar decisiones en las que alguna de las posturas políticas pudiera salir perjudicada; con su manera de escribir, que Pedro Ojeda Escudero no considera totalmente romántica, sino de nuevo, en un punto intermedio entre la literatura existente, de corte neoclásico, y el movimiento innovador del Romanticismo¹⁹.

Montserrat Ribao Pereira en su artículo “Venecianos, moriscos y cristianos: La tiranía en Martínez de la Rosa, año de 1830”, ve reflejados los problemas que tenían en Madrid en 1834 en el drama de *La conjuración de Venecia, año de 1310*, ambientado en el

¹⁸ Dos estudios al respecto del mismo autor: GIES, David Thatcher. “Inocente estupidez’: *La pata de cabra* (1829), Grimaldi and the Regeneration of the Spanish Stage”. En: *Hispanic Review*, 54 (1986), pp. 375-396 y “Glorius Invalid: Spanish Theater in the Nineteenth Century”. En: *Hispanic Review*, 61, nº 2 (1993), pp. 213-245.

¹⁹ OJEDA ESCUDERO, Pedro. *El justo medio: Neoclasicismo y Romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*. Burgos: Universidad de Burgos, 1997.

siglo XIV²⁰. Así mismo, Víctor Cantero García en su investigación “Francisco Martínez de la Rosa y el Romanticismo en el drama histórico: análisis, estudio y consideraciones sobre 'La conjuración de Venecia'”²¹, ofrece una descripción detallada de la personalidad polifacética de Martínez de la Rosa, como escritor y político, a la vez que apunta que el fondo histórico de *La conjuración de Venecia, año de 1310* aunque se mantiene fiel al hecho real de la revuelta contra el *Dux* que encabezó Thiépolo en 1310, cree que la forma en que el autor narra la evolución, desarrollo y desencadenamiento de los acontecimientos, está extraída de otra conjuración acaecida en Venecia y encabezada por Mario Bocconio²².

Esta temática política de los dramas románticos de nuevo la aborda Montserrat Ribao Pereira en dos investigaciones: “El poder y la tiranía en *Carlos II el Hechizado*, de A. Gil y Zárate”²³ y “Poderosos y tiranos en la primera parte de *El zapatero y el rey*”²⁴. Según se explica en el primer artículo, Antonio Gil y Zárate presenta en esta pieza un tema de enorme vigencia en el momento del estreno: la influencia de la iglesia en la vida política y social durante el primer tercio del siglo XIX. En la segunda investigación, Montserrat Ribao Pereira define el drama de José Zorrilla como absolutista, postura totalmente anacrónica según la situación de España en 1840, año en que Espartero accedía a la Regencia obligando a María Cristina de Borbón a exiliarse; además de señalar el carácter xenófobo del texto y la tiranía del monarca expuesta como si se tratara de un inofensivo juego.

La selección de campos de estudio y de perspectivas de enfoque dentro de la musicología ha tendido a desproporcionar la atención hacia determinados periodos históricos, silenciando activa o pasivamente otros estilos o expresiones musicales. Los

²⁰ RIBAO PEREIRA, Montserrat. “Venecianos, moriscos y cristianos: La tiranía en Martínez de la Rosa, año de 1830”. En: *Hispanic Review*, nº 3 (2003), pp. 365-391.

²¹ CANTERO GARCÍA, Víctor. “Francisco Martínez de la Rosa y el Romanticismo en el drama histórico: análisis, estudio y consideraciones sobre 'La conjuración de Venecia'”. En: *Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 22 (2004), pp. 5-26.

²² Respecto a las inexactitudes cronológicas y la mixtura de personajes que vivieron en épocas diferentes véase: GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. “*Elvira de Albornoz*, un drama novel en la cúspide del teatro romántico español”. En: *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI (2003), pp. 133-145.

²³ RIBAO PEREIRA, Montserrat. “El poder y la tiranía en *Carlos II el Hechizado*, de A. Gil y Zárate”. En: *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VII (2004), pp. 163-184.

²⁴ RIBAO PEREIRA, Montserrat. “Poderosos y tiranos en la primera parte de *El zapatero y el rey*”. En: *Anales de Literatura Española*, 18 (2005), pp. 303-316.

estudios sobre música y teatro del siglo XVIII en España son abundantes²⁵, mientras que los trabajos que han abordado el siglo XIX apenas se han ocupado de cuestiones referidas a la música teatral enfocando su atención hacia otros campos de estudio²⁶. La historiografía sobre la música para teatro es deudora de una serie de investigaciones que permitan reconstruir las expresiones musicales de este periodo histórico y de este género.

El trabajo coordinado por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González *La música española en el siglo XIX*²⁷, contiene una investigación aportada por Antonio Álvarez Cañibano, “Teatros y música escénica. Del antiguo régimen al estado burgués”, mas, no obstante de ser común a nuestra temática, finaliza justo antes del periodo que es

²⁵ KLEINERTZ, Rainer. *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela*. Kassel: Reichenberger, 2003, 2 vols; *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. *Actas del simposio internacional Salamanca 1994*. Rainer Kleinertz (ed). Kassel: Reichenberger, 1996; *Teatro y música en España: Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.). Madrid: UAM/ CSIC, 2008; HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo. *El teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid: El Avapiés, 1989; CARREIRA, Xoán M.: “Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica”. En: *La música en España en el siglo XVIII*. Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 29-40...

²⁶ TORRES MULAS, Jacinto. “El Romanticismo musical español; algunas premisas”. En: *Cuadernos de Música*, año I, nº 2 (1982), pp. 3-14; SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. “La música en la época del Romanticismo (1808-1874)” Tomo XXXV, vol. II, de la *Historia de España*, Menéndez Pidal (ed). Madrid: Espasa Calpe, 1989-2000; SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *El lied romántico*. Madrid: Moneda y Crédito, 1973; SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *El nacionalismo musical y el lied*. Madrid: Real Musical, 1979; BARCE, Ramón. “La ópera y la zarzuela en el siglo XIX”. En: *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares (coord.), vol. II. Madrid: INAEM, 1987, 2 vols., pp. 145-154; GÓMEZ AMAT, Carlos. “Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX”. En: *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares (coord.), vol. II. Madrid: INAEM, 1987, 2 vols., pp. 211-224; GALLEGO MOREL, Antonio. “Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX”. En: *Revista de Musicología*, vol. 14, nº 1-2 (1991), pp. 13-32; GALLEGO MOREL, Antonio. “Introducción al estudio de la ópera española en el siglo XIX”. En: *Cuadernos de Música*, II (1982), pp. 93-103; LÓPEZ-CALÓ, José. “El italianismo operístico en España en el siglo XIX”. En: *La ópera en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1984, pp. 83-92; BARREIRO, Hugo. *La recepción de la ópera de Rossini en la producción lírica de los Teatros del Príncipe y de la Cruz durante el reinado de Fernando VII. (1814-1831)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Autónoma de Madrid, octubre 2006; CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Prólogo histórico de Francisco Asenjo Barbieri. Madrid: Minuesa de los Ríos, 1878. Edición facsímil, con introducción de Emilio Casares Rodicio. Madrid: ICCMU, 2002; *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengíbar (eds.). Cádiz: Centro de Documentación Musical de Andalucía y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006; CARREIRA, Xoan Manuel. “Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX”. En: *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares (coord.), vol. II. Madrid: INAEM, 1987, 2 vols., pp. 155-172...

²⁷ *La música española en el siglo XIX*. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (coord.). Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995.

objeto de estudio en esta tesis doctoral²⁸. Sí que resultan de gran interés, a la hora de describir el panorama musical español de la primera mitad del siglo XIX, otros tres trabajos publicados dentro de la misma obra: “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina”, de Celsa Alonso González; “La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)”, de María Encina Cortizo y “La música sinfónica en el siglo XIX”, de Ramón Sobrino. Las canciones españolas, que continuaban siendo muy aplaudidas en los teatros madrileños en la década de 1834-1844, captaron el casticismo y sirvieron de enlace con la tradición de la tonadilla²⁹; a la vez que tenía lugar el periodo de la zarzuela romántica (1832-1849), coincidente con los años del teatro romántico español³⁰.

Ramón Sobrino propone una aproximación a la actividad sinfónica española centrada en el Madrid del siglo XIX³¹. Acusa la ausencia de público interesado por escuchar música orquestal a principios del siglo XIX español, como la principal razón de que la música sinfónica tuviera exclusivamente tres núcleos de actuación: la Corte y el Real Palacio; los teatros; y el templo y las actividades sacras. La desamortización de Mendizábal de 1835-1837, supondría la caída del poder económico eclesial con la consecuente imposibilidad de producir e interpretar música orquestal en este último núcleo de actuación; mientras que la actividad sinfónica en los teatros estaría limitada a las sinfonías, sinónimo de obertura en el primer tercio del siglo XIX español, y a la música para bailes. El presente trabajo ampliaría esta última proposición de Ramón Sobrino incluyendo la música para obras dramáticas como otra vertiente más de la música orquestal. Destaca igualmente Ramón Sobrino en su investigación la gran influencia de la ópera italiana en la producción sinfónica de la primera mitad del siglo XIX y culpa a este

²⁸ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Teatros y música escénica. Del antiguo régimen al estado burgués*. En: *La música española en el siglo XIX*. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (coord.). Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995.

²⁹ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina*. En: *La música española en el siglo XIX*. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (coord.). Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995.

³⁰ CORTIZO, María Encina. *La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)*. En: *La música española en el siglo XIX*. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (coord.). Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995.

³¹ SOBRINO, Ramón. *La música sinfónica en el siglo XIX*. En: *La música española en el siglo XIX*. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (coord.). Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995.

italianismo como la causa que frenó la llegada a España de las influencias germánicas. Por último, destaca la figura de Ramón Carnicer como uno de los grandes compositores de este periodo que supo combinar las corrientes italianizantes con las castizas. En relación a la figura de Ramón Carnicer es necesario mencionar el espléndido trabajo de catalogación de las fuentes realizado por Víctor Pagán y Alfonso de Vicente³².

Sobre el otro eje central de esta investigación, la cartelera teatral romántica de Madrid (1834-1844), ya existen publicaciones anteriores: *Cartelera teatral madrileña (1830-1839)* de José Simón Díaz³³ y *Cartelera Teatral Madrileña II: (1840-1849)* de Félix Herrero Salgado³⁴.

Sobre temporadas anteriores y posteriores también se encuentran las obras de René Andioc y Mireille Coulon *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: (1708-1808)*³⁵, la de María Mercedes Romero Peña *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia 1808-1814*³⁶; el trabajo de investigación inédito presentado en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) para la obtención del diploma de estudios avanzados de María Gonjal *Teatro y música en Madrid: los géneros breves durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*³⁷ y la obra de Irene Vallejo y Pedro Ojeda *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX: cartelera teatral (1854-1864)*³⁸.

René Andioc en su publicación “Sobre el estreno de Don Álvaro” ofrece una crítica sobre la *Cartelera teatral madrileña* elaborada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), alegando que no se puede manejar con seguridad porque faltan muchas

³² PAGÁN, Víctor-VICENTE, Alfonso de. *Catálogo de obras de Ramón Carnicer...*

³³ SIMÓN DÍAZ, José. *Cartelera teatral madrileña (1830-1839)*. Cuadernos Bibliográficos, III. Madrid: CSIC, 1960.

³⁴ HERRERO SALGADO, Félix. *Cartelera Teatral Madrileña II: (1840-1849)*. Cuadernos Bibliográficos, IX. Madrid: CSIC, 1963.

³⁵ ANDIOC, René-COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: (1708-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.

³⁶ ROMERO PEÑA, María Mercedes. *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia 1808-1814*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.

³⁷ GONJAL, María: *Teatro y música en Madrid: los géneros breves durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*. Begoña Lolo (dir.). Trabajo de investigación inédito presentado en la UAM, febrero 2010, para la obtención del diploma de estudios avanzados.

³⁸ VALLEJO, Irene-OJEDA, Pedro. *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX: cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.

referencias a representaciones, no se distinguen las funciones de tarde y noche y a veces falta la mención de uno de los dos teatros. Elogia, en cambio, la buena labor de haber añadido las fechas de las críticas de los estrenos³⁹. Recomienda para posteriores elaboraciones de carteleras la consulta, además de la prensa, de los registros del Ayuntamiento que se encuentran en el Archivo de la Villa aunque, como él mismo explica en su artículo, no hay referencias de los teatros Príncipe y de la Cruz a partir de la temporada 1834-1835 porque empezaron a ser administrados por empresarios privados.

Como apreciación personal sobre la *Cartelera teatral madrileña* elaborada por el CSIC, he de mencionar la ausencia del nombre de los compositores o autores de las piezas que se representaban, la omisión de la segunda parte de los títulos, la clasificación de los años teatrales como naturales y no por temporada, la presentación incompleta de los elencos y una falta de supervisión que ha permitido cometer la errata de publicar el programa de la función del 31 de junio de 1836, fecha que no existe por tener el mes de junio tan sólo treinta días, por poner un ejemplo.

2. Justificación de la elección del tema

El estudio de la música de los dramas románticos españoles es un tema que necesita ser estudiado en el campo de la musicología. Desde la Literatura Hispánica sí que ha sido abordado en numerosas investigaciones, por lo que este trabajo ampliaría los esfuerzos de otras disciplinas y estudiaría el tema desde otra perspectiva más integradora.

La investigación de la música de los dramas románticos españoles en el conjunto del estudio de la música española del siglo XIX proporcionaría otra vertiente dentro de la música orquestal. El florecimiento del repertorio sinfónico no tuvo lugar hasta la segunda mitad del siglo y, durante la primera mitad, la música orquestal se limitaba a las oberturas de las óperas, a los bailes y a la música compuesta para obras dramáticas. Su estudio nos permitirá hacer un planteamiento formal de la música española para orquesta de este género musical, así como definir su especificidad o su dependencia europea.

³⁹ ANDIOC, René. “Sobre el estreno de Don Álvaro”. En: *Homenaje a Juan López-Morillas*. José Amor y Vázquez y A. David Kossof (eds.). Madrid: Editorial Castalia, 1982, pp. 63-86.

El otro eje central de esta investigación es la elaboración de una cartelera con el fin de recrear la vida teatral madrileña de una década, 1834-1844. Aunque el conjunto de los dramas con música que se abordan en esta investigación pertenecen a los primeros años del teatro romántico, 1834-1840, periodo coincidente con la regencia de María Cristina, la cartelera abarca toda una década con el objeto de estudiar la repercusión y posterior evolución de los primeros dramas románticos en el tiempo.

Así mismo, otra finalidad u objetivo añadido a la elección del tema es la recuperación del patrimonio histórico. La edición de las partituras es una forma de conservación, protección y difusión de un conjunto de bienes del patrimonio musical español; y de ensalzar la figura de uno de los grandes compositores de música para teatro del Romanticismo, Ramón Carnicer, reconociendo una parte de su repertorio hasta ahora ignoto.

Detrás de estos intereses, existe una motivación personal por el estudio de la música para teatro ya que compagino la docencia en el conservatorio con el trabajo en distintas compañías teatrales como intérprete y compositora.

3. Objetivos

La presente investigación conllevará la consecución de los siguientes objetivos:

- Reconstruir y contextualizar los acontecimientos sociales, culturales y políticos más relevantes acaecidos durante los años del desarrollo del drama romántico en España localizado entre los años 1834-1844.
- Elaboración de la cartelera teatral madrileña de la década romántica, 1834-1844, a partir de las publicaciones en la prensa diaria para conocer el repertorio programado, la organización de las sesiones, la planificación de las temporadas, las dificultades administrativas, la elección de los elencos, los días festivos, las celebraciones reales, las funciones de carácter extraordinario por motivos políticos, festivos o benéficos o el tratamiento dado a los actores, músicos y dramaturgos.
- Determinar las preferencias dentro de la oferta espectacular de la capital en la que

convivían melodramas, tragedias y comedias del siglo XVIII, con sainetes y tonadillas, comedias de magia, refundiciones de obras del Siglo de Oro, ópera, traducciones y dramas románticos originales.

- Definir el corpus de los dramas románticos con acompañamiento musical estrenados durante los primeros años del triunfo romántico, periodo coincidente con la regencia de María Cristina de Borbón, es decir, desde la temporada teatral de 1834-1835 hasta la de 1839-1840.
- Restablecer una memoria biográfica de los diez autores dramáticos responsables de los dramas que son objeto de este estudio que nos va a permitir conocer otras facetas de estas personalidades tan influyentes durante la regencia: algunos de ellos participaron de forma activa en la política y otros fueron responsables de importantes reformas en los sistemas legislativos o educativos; actividad que quedó reflejada en la temática de sus obras.
- Proceder a un acercamiento biográfico a la figura del principal compositor de música para los dramas románticos, el maestro Ramón Carnicer. Los cargos que desempeñó como profesor de composición del Real Conservatorio de Música María Cristina y como director y maestro compositor de los principales teatros de la corte, nos van a permitir establecer una relación entre la cuna de la enseñanza de la música y la declamación con los coliseos donde desarrollaban su actividad profesional los profesores del conservatorio y posteriormente lo harían los alumnos ya formados.
- Editar las partituras de la música original que acompañaba los dramas que son objeto de esta investigación concretando las directrices escénicas, momento, lugar y carácter dramático, necesarias para su interpretación en el conjunto teatral.
- Determinar la funcionalidad de la música en las diversas obras que al ser de autores diferentes, cada uno de ellos con intenciones dramáticas singulares que el maestro compositor debía interpretar musicalmente, presentarán un abanico amplio de posibilidades y formas de empleo de este recurso escénico.

- Analizar los parámetros puramente musicales: forma, melodía, armonía, ritmo, compás y textura, de cada una de las piezas para inferir si existe una relación entre esos parámetros y el objeto final, tratando así de definir un tipo de música característica de los dramas románticos.
- Estudiar las reseñas, crónicas y críticas teatrales localizadas en la prensa diaria. Desde el punto de vista de la recepción, las crónicas o reseñas sobre las representaciones aportan información sobre las preferencias del público. Por otro lado, los críticos teatrales ejercían un papel determinante en la formación del gusto de los espectadores, siendo portavoces de opinión pública que ellos mismos creaban y formaban. En este sentido, las publicaciones en la prensa constituyen un medio prioritario de acceso a la información y, como tales, han sido utilizadas como fuentes para realizar esta tesis doctoral.

4. Hipótesis

La hipótesis global de esta investigación intentará responder a la cuestión de si nos encontramos ante un tipo de música para teatro que responde al patrón romántico en consonancia con el drama romántico que floreció en los teatros madrileños durante la regencia de María Cristina de Borbón. La música pudiera no secundar las reglas formales, armónicas o texturales del Romanticismo musical, pero sí su intención y carácter respondiendo a las necesidades románticas del texto. En el caso de que la música no se pudiera enmarcar dentro de la corriente romántica se procederá a establecer afinidades bien con la música popular o, bien con la música culta debido a la invasión de la ópera italiana que se vivió durante el primer tercio del siglo XIX. Se barajará asimismo la opción de que la música pudiera estar exclusivamente escrita conforme a las exigencias de la dramaturgia sin constituir un conjunto musical homogéneo identificable dentro de las corrientes preestablecidas. Se intentará entonces inferir si existe una relación entre el tipo de escenas y los parámetros musicales.

5. Metodología

Para llevar a cabo esta investigación se ha elegido una metodología musicológica histórica que incluye la recuperación del patrimonio musical español a la vez que nos permite crear un marco histórico de referencia. Asimismo se hace necesaria una metodología sociológica musical que incorpore al estudio un análisis del contexto de la producción, ejecución y recepción de la música que posibilite revivir aspectos sociales, culturales y artísticos. Esta metodología intersección entre la musicología y la historia social y cultural faculta el estudio de la música como un arte vivo que recibe características de la sociedad a la vez que le imprime las suyas propias⁴⁰. La investigación se ha realizado siguiendo los pasos que se exponen a continuación:

1 Heurística: El proceso de localización y recopilación de las fuentes documentales se ha realizado en los siguientes centros de investigación:

1.1 Fuentes bibliográficas: Toda esta bibliografía relacionada se ha consultado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHMM), Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC, Bibliotecas Públicas Municipales y de la Comunidad de Madrid, Biblioteca de la Fundación Juan March y en la Red de Bibliotecas Universitarias. Los recursos *on line* utilizados han sido el sistema de archivo en línea de publicaciones académicas JSTOR y el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español.

1.2 Investigación de archivos

1.2.1 Publicaciones periódicas. Se han consultado en la Hemeroteca Municipal de Madrid y en la Hemeroteca Digital de la BNE.

1.2.2 Partituras y textos manuscritos. Se han recopilado de la BHMM y de la

⁴⁰ MUSRI, Fátima Graciela. “Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia”. En: *Revista Musical Chilena*, nº 192 (1999), pp. 13-26.

RCSMM.

1.2.3 Documentación relacionada con el funcionamiento de los teatros de la Cruz y Príncipe durante el periodo en el que dependían administrativamente del Ayuntamiento. Se encuentra recogida en el Archivo de la Villa de Madrid (AVM).

2 Hermenéutica: Interpretación de textos para determinar su significado exacto.

2.1 A partir de las crónicas y documentos encontrados en la bibliografía se hace una comparación exhaustiva para determinar la fiabilidad de las fuentes realizando una crítica cuya funcionalidad es negativa con el fin de discriminar y así evitar el uso de fuentes falsas.

2.2 Lectura de las partituras manuscritas y análisis de la fiabilidad de su procedencia, datación, autor y localización donde se produjo. De esta forma se determina su credibilidad y autenticidad realizando una crítica positiva que permite la utilización de estas fuentes a lo largo de la investigación.

2.3 A partir de los datos obtenidos del vaciado de la prensa y los documentos consultados en el AVM se reconstruye la cartelera teatral madrileña del periodo romántico y se realiza un análisis acerca de todos los elementos que conforman el escenario de estas representaciones.

3 Ecdótica: Edición de los textos, en este caso partituras musicales, realizando una crítica textual con el fin de editar la música de la forma más fiel posible a la voluntad del compositor.

Se ha registrado la información dada en la fuente exactamente como aparece y de la forma más detallada posible: dinámicas, silencios, agrupaciones de las plicas, indicaciones de tempo, articulaciones, signos de repetición; si bien, considerando la peculiaridad de las fuentes que se han conservado en *particellas*, resulta inevitable interpretar como omisiones o errores de copia determinados aspectos. En el aparato

crítico que precede a las partituras de las distintas obras se indica claramente todo aquello que se haya añadido a las fuentes, la corrección de los errores obvios añadiendo, cuando fuera necesario para su comparación y entendimiento, una muestra de la notación original, así como una descripción física de las fuentes.

Estructura de la tesis

El presente estudio se estructura de la siguiente manera: introducción, que es la sección que se está exponiendo, cinco capítulos que forman el cuerpo del estudio, conclusiones, una relación de las fuentes y la bibliografía utilizadas y, finalmente, dos anexos: en el primero se ha reconstruido la cartelera teatral de los teatros Príncipe y Cruz durante la década romántica (1834-1844); y en el segundo se incluye la transcripción de la música de los dramas románticos junto a la que se han incorporado unos criterios de edición. Igualmente es relevante especificar que, tomando el año de 1930 por convención, se ha separado la bibliografía en fuentes impresas anteriores y posteriores a esa fecha. La estructuración del trabajo se desarrolla del siguiente modo:

Introducción

Con el fin de centrar la investigación, se lleva a cabo en primer lugar una delimitación del campo de estudio, justificando la importancia de la temática a tratar; desarrollándose, posteriormente, el estado de la cuestión o paradigma de conocimiento en el que se muestran las investigaciones de las autoridades en el campo de estudio en las distintas disciplinas que son de utilidad para contextualizar y profundizar en la temática. A continuación se trazan unos objetivos estrechamente relacionados con la hipótesis que se pretende resolver, explicando el procedimiento a utilizar metodológicamente en el epígrafe actual.

Capítulo I: El Romanticismo en la regencia

En el primer capítulo se lleva a cabo un estudio histórico y sociológico que nos permite describir el contexto, en primer lugar, desde un punto de mira nacional y posteriormente focalizado en la ciudad de Madrid que es donde se va a desarrollar la

producción teatral y musical objeto de esta investigación. El título pretende integrar el influjo de la figura de María Cristina de Borbón en el ámbito cultural: su relación con los teatros de la corte, su influencia en la orientación de los gustos musicales, su papel en el ámbito pedagógico y su permisión para crear sociedades y asociaciones culturales.

Capítulo II: El movimiento romántico

A continuación, en el capítulo dos, se exponen las razones por las que en España floreció el movimiento romántico desde el punto de vista filosófico del pensamiento de un pueblo. La expresión literaria de este espíritu se reflejaría en los escenarios teatrales mas, no en el ámbito musical, incongruencia que se presenta en el tercer apartado de este capítulo en el que se describe el panorama musical de ese momento.

Capítulo III: El teatro en Madrid

El estudio de las publicaciones diarias de la prensa de la década de 1834-1844 nos ha permitido reconstruir la vida teatral madrileña. La recogida de datos se ha catalogado utilizando la base de datos *File Maker*. Una vez obtenida y clasificada la información ha tenido lugar la fase de interpretación de las fuentes, de la que hemos obtenido una serie de resultados cuantitativos y cualitativos que nos han permitido conocer la actividad de los dos principales teatros de la capital durante la década romántica, de la Cruz y Príncipe.

Capítulo IV: La música para teatro

En el capítulo cuarto se presenta un primer acercamiento a la música para teatro de los dramas románticos y a la figura de Ramón Carnicer en su faceta como compositor de música para esta disciplina.

Capítulo V: La música de un corpus significativo de dramas románticos

Utilizando de nuevo como fuentes las publicaciones diarias de la prensa se ha conformado el corpus significativo del conjunto de los dramas románticos que se estrenaron durante las temporadas de 1834-1835 hasta la de 1839-1840, un total de treinta

y un drama. Una vez determinado el corpus se han seleccionado, gracias a las didascalias de los textos o a los apuntes de los manuscritos, los dramas que estaban acompañados musicalmente, un total de veintitrés. A partir de este subconjunto se ha iniciado la búsqueda de las partituras como fuentes primarias y, una vez localizadas, se ha llevado a cabo su transcripción. La música que acompañaba a los diez dramas objeto de estudio de esta investigación, se ha conservado en forma de *particellas* que se han aunado en una partitura general.

A continuación, se ha realizado la fase de análisis e interpretación de las fuentes, a partir de donde se va a intentar inferir empíricamente e implicando un proceso inductivo si existe una relación entre el tipo de escenas y los parámetros musicales forma, diseño de las frases, textura o armonía; a la vez que el análisis nos conducirá a una reflexión sobre la diferencia de planteamientos entre el romanticismo musical europeo y el español y las influencias que actuaron sobre este último responsables del resultado final.

Las distintas herramientas que habitualmente se utilizan para el análisis de música absoluta⁴¹, han de someterse a una nueva lectura a la hora de aplicarlas a una obra fruto de la interacción de la música con otras artes. Existen aspectos fundamentales que el análisis musical ha de tener en cuenta cuando se estudian obras artísticas interdisciplinares que sean el resultado de un proceso creativo global, entendiendo éste como aquel que se constituye mediante el sumatorio de varios procesos creativos individuales de distintas disciplinas artísticas, que interactúan entre sí con la finalidad última de conseguir un objetivo final.

Acompañando al análisis musical se presenta un estudio literario así como un acercamiento biográfico a los dramaturgos de las diferentes obras. Para entender la relación y las diversas intervenciones de la música en la obra es necesario dedicar parte de esta investigación al estudio del texto dramático utilizando el argumento para ejemplificar el uso de los principales elementos característicos del drama romántico y de su puesta en escena. El acercamiento biográfico a los diferentes dramaturgos nos va a permitir también

⁴¹ Sigo en este punto la definición de: DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.

conocer otros aspectos de estas polifacéticas personalidades tan influyentes durante la regencia y cómo esas otras facetas de sus vidas se reflejaron en las obras que aquí son objeto de estudio.

Es en este capítulo en el que más destaca el carácter interdisciplinar de esta tesis. La música de los dramas románticos fue concebida como un proceso creativo global y, como tal, ha de ser estudiada desde una perspectiva interdisciplinar. En nuestro caso las disciplinas relacionadas van a ser la literatura y la dramaturgia. Para finalizar cada uno de los epígrafes de este capítulo cinco, se añaden las críticas y reseñas publicadas en la prensa fruto de la puesta en escena de los distintos dramas.

Capítulo I:

El Romanticismo en la regencia

Capítulo I: El Romanticismo en la regencia

El primer tercio del siglo XIX concluyó con la muerte del rey Fernando VII el 29 de septiembre de 1833, dejando un país envuelto en una guerra entre los absolutistas, partidarios del infante don Carlos María Isidro, hermano del rey, y los liberales, seguidores de su hija y heredera al trono, Isabel II. María Cristina de Nápoles asumió la regencia hasta que su hija tuviera catorce años, edad necesaria para ocupar el trono. Con el fin de conocer el marco político y social que permitió el florecimiento del drama romántico se va a reconstruir sucintamente este periodo de la historia de España, desde la regencia de María Cristina hasta que su hija Isabel II ocupó el trono, etapa que ha sido abordada en numerosas ocasiones por los historiadores proporcionando una vasta bibliografía relacionada. Por ello, se ofrece aquí tan solo, una relación básica de las aportaciones historiográficas de referencia que han sido consultadas⁴².

I.1 Contexto histórico-político de España

El florecimiento del Romanticismo literario español coincidió con los años de la regencia de María Cristina de Nápoles. Las primeras decisiones que tomó la reina gobernadora fueron totalmente populistas: facilitó la enseñanza pública, creó una *Sociedad para propagar y mejorar la educación del pueblo* que consiguió en poco tiempo crear las cinco primeras *Escuelas de párvulos*, ordenó llevar a cabo mejoras urbanísticas, dispuso la apertura de las Universidades y decretó la amnistía en favor de los exiliados⁴³.

⁴² Relación básica de la bibliografía consultada: TUÑÓN DE LARA, Manuel. “Del absolutismo fernandino al liberalismo (1833-1835)”. En: *Historia* 16, nº 4 (1976), pp. 42-56; MARTÍNEZ DE VELASCO, Ángel-SÁNCHEZ MANTERO, Rafael-MONTERO, Feliciano. *Manual de Historia de España. Siglo XIX*. Madrid: Historia 16, 1990; PAREDES ALONSO, Francisco Javier (coord.). *Historia Contemporánea de España. (siglo XIX-XX)*. Barcelona: Ariel, 2 vols. 2000; JOVER ZAMORA, Jose María. *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX y XX)*. Madrid: Debate, 2001; GIRON, Pedro Agustín. *Recuerdos (1778-1837)*. Pamplona: Eunsu, 1981; TORENO, José María Queipo de Llano Ruíz de Saravia, Conde de (1786-1843). *Historia contemporánea de la revolución de España*. Publicada por una sociedad de literatos. Madrid: [s. n], 1843; ORTEGA RUBIO, Juan. *Historia de España*. Madrid: Bailly-Baillière, 1908-1910; ESDAILE, Charles. *La quiebra del liberalismo (1808-1939)*. *Historia de España*. John Lynch (dir.). Barcelona: Crítica, 2000.

⁴³ MESONERO ROMANOS, Ramón. *Memorias de un setentón natural y vecino de Madrid*. Madrid: Renacimiento, 1926, pp. 113-115.

La reina gobernante, como se hacía llamar, no era en absoluto liberal ni puede decirse que tuviera nada en común con aquellos que defendían los derechos de su hija para acceder al trono, sin embargo, las aspiraciones de su cuñado, el infante don Carlos, no le dejaban otra alternativa que apoyar el liberalismo. Tampoco los liberales sentían especial veneración por María Cristina, pero era un argumento valioso para evitar el restablecimiento en España del Antiguo Régimen⁴⁴.

María Cristina se rodeó al principio de los políticos reformistas que habían colaborado con su esposo en la última etapa de su reinado y que habían dado un giro *aperturista* al régimen. Uno de sus máximos representantes, Cea Bermúdez, sería el primer Presidente del Consejo de Ministros durante la regencia y llevó a cabo una reforma administrativa para acallar a los liberales que deseaban cambios, mientras que con su política conservadora tranquilizaba a los moderados⁴⁵.

Para llevar a cabo estas reformas administrativas se nombró ministro de Fomento a Javier de Burgos, quien llevó a cabo una de las acciones más importantes de aquel periodo: dividió España en 49 provincias. Esta división civil del territorio ha perdurado hasta nuestros días y sobrevivió incluso a la división territorial de las Comunidades Autónomas regulada por la Constitución de 1978⁴⁶.

La fórmula equidistante de gobernar que pretendió Cea Bermúdez para contentar a los dos extremos políticos, absolutistas y liberales, fracasó rotundamente cuando con el *Manifiesto de Santarem* don Carlos se proclamó rey de España y los absolutistas decidieron tomar las armas e iniciar la Primera guerra Civil Carlista. El 15 de enero de 1834 dimitió Cea Bermúdez dejando una dura guerra carlista en el norte de España⁴⁷.

Al principio de su regencia, María Cristina había decretado amnistía para los presos políticos permitiendo el regreso de muchos exiliados. Algunos de ellos entraron a formar

⁴⁴ MARTÍNEZ DE VELASCO, Ángel-SÁNCHEZ MANTERO, Rafael-MONTERO, Feliciano. *Manual de Historia...*, p. 155.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 158.

parte activa de la vida política dentro del bando de los liberales llegando a ocupar puestos políticos de gran importancia, como fue el caso de Martínez de la Rosa, el conde de Toreno, Istúriz y Mendizábal.

Después de la dimisión de Cea Bermúdez, la reina gobernadora nombró nuevo jefe de Gobierno a Francisco Martínez de la Rosa quien, a pesar de ser todavía un hombre joven, tenía ya a sus espaldas una larga vida política. Durante la guerra de la Independencia se unió a los revolucionarios liberales y al finalizar, fue diputado en las Cortes de Cádiz donde llegó a defender la pena de muerte para aquellos que intentasen reformar la Constitución. Al regresar Fernando VII con su política absolutista, fue desterrado al peñón de la Gomera durante cinco años, de 1815 a 1820. Recuperó la libertad durante el *Trienio Liberal*, de 1820 a 1823, durante el que fue de nuevo diputado. La vuelta del absolutismo durante la *Ominosa Década* le obligó a exiliarse en Francia donde se suavizó su radicalismo y a su regreso a España ya era un liberal bastante moderado⁴⁸.

La promulgación del Estatuto Real de 1834 fue la aportación más significativa del nuevo Gabinete presidido por Martínez de la Rosa. El Estatuto Real sustituyó a la Constitución gaditana de 1812, pero sin ser una verdadera constitución, porque se limitaba a regular el funcionamiento del órgano legislativo y para nada se refería a los poderes judicial y ejecutivo. El Estatuto no convenció ni a los más conservadores ni a los más liberales y empezó a ser conocido por su *justo medio*: expresión que reflejaba la actitud de Martínez de la Rosa que intentaba no tomar decisiones drásticas que le pudieran enemistar con algún partido⁴⁹. A pesar de ello, el hecho de que coincidieran en 1834 la entrega a la reina gobernadora María Cristina del citado Estatuto con el estreno en Madrid de *La conjuración de Venecia, año de 1310*, supuso un incremento de su fama como dramaturgo y de su influjo como político, haciendo que, en definitiva, fuera una persona muy valorada y reconocida por todos⁵⁰.

⁴⁸ MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. *La conjuración de Venecia, año de 1310*, introducción de José Paulino. Temas de España. Madrid: Taurus, 1988, pp. 8-12.

⁴⁹ CANTERO GARCÍA, Víctor. "Francisco Martínez de la Rosa...", p. 7.

⁵⁰ *La Revista Española*, 25 de abril de 1834, nº 198, año cuarto. Larra publicó en este diario un artículo elogiando el doble triunfo de Martínez de la Rosa como dramaturgo y como político.

Otra de las aportaciones del Gabinete de Martínez de la Rosa fue un decreto que puso definitivamente fin a la existencia del tribunal de la Inquisición en España. El tribunal de la Inquisición, tras haber sido abolido tímidamente por las Cortes de Cádiz, ya que se siguió permitiendo la existencia de ciertos tribunales de la fe, fue restablecido por Fernando VII debido al buen servicio que éste le prestaba contra los liberales. De nuevo fue prohibido durante el *Trienio Liberal*, pero el mismo monarca volvió a restablecerlo en 1824, aunque sin utilizar sus servicios, lo que provocó que los apostólicos lo incluyesen dentro de sus demandas. Por fin, el citado decreto acaba de una vez por todas con tal instrumento, que se hizo odioso por su utilización contra los ilustrados primero y luego contra los liberales⁵¹.

En el mes de julio de 1834 la tensión en el Gobierno se acentuó con motivo de la epidemia de cólera que afectó a la capital. La mortandad que causó fue elevada y entre la población surgió el rumor de que los frailes, partidarios de don Carlos, habían envenenado el agua de las fuentes de Madrid. La respuesta no se hizo esperar y comenzó una venganza contra la iglesia que el Gobierno no supo contener⁵². A estos hechos terribles entre los ciudadanos de Madrid se unió el problema de la interminable guerra carlista. Martínez de la Rosa solicitó ayuda extranjera con la esperanza de crear una alianza entre países que apoyaban el liberalismo y acabar así con los carlistas. La ayuda por parte de Gran Bretaña fue económica y de voluntarios militares, sin embargo, Francia sólo aportó respaldo moral y la guerra continuó prolongándose. La situación se tornó insostenible y en junio de 1835 Martínez de la Rosa se vio obligado a dimitir⁵³.

Se nombró un nuevo Ministerio presidido por Francisco María Queipo de Llano, conde de Toreno, quien, como Martínez de la Rosa, también había conocido el exilio político. El nuevo jefe de Gabinete no dictó las medidas necesarias ni para finalizar la guerra ni para llevar a cabo la suplantación total de la Monarquía con el fin de tener un Estado plenamente constitucional, lo que supuso que ambas posturas políticas, absolutistas

⁵¹ ALONSO TEJADA, Luis. *Ocaso de la Inquisición en los últimos años del reinado de Fernando VII: Juntas de Fe, Juntas Apostólicas, conspiraciones realistas*. Algorta (Vizcaya): Zero, 1969.

⁵² MARTÍNEZ DE VELASCO, Ángel-SÁNCHEZ MANTERO, Rafael-MONTERO, Feliciano. *Manual de Historia...*, p. 170.

⁵³ *Ibidem*.

y liberales, se radicalizaran registrándose numerosos motines populares en muchas ciudades españolas. El malestar social fue en aumento, sobre todo en las ciudades más industrializadas, donde aparecieron juntas revolucionarias. La Junta de Barcelona fue la primera en organizarse seguida de las Juntas de Valencia y Zaragoza y en poco tiempo se extendieron por toda la geografía española con el principal propósito de sustituir el Estatuto Real por la Constitución. Toreno se vio impotente ante estos desórdenes y presentó su dimisión. La regenta María Cristina no tuvo más remedio que buscar un sustituto inmediatamente⁵⁴.

Durante toda la regencia de María Cristina los presidentes se sucedieron de forma continua. Tras la dimisión de Toreno, apareció en la escena política Juan Álvarez Méndez, más conocido por Mendizábal, quien también había estado exiliado y que en realidad había acudido a Madrid para hacerse cargo de la cartera de Hacienda en el Gabinete de Toreno. A pesar de que María Cristina desconfiaba de él, porque era un exaltado que se había convertido en poco tiempo en la esperanza de los protagonistas de los disturbios de los meses anteriores, la urgencia y la intervención a favor de Mendizábal del embajador británico Villiers, consiguieron que el 15 de septiembre de 1835 María Cristina encargara la formación de Gobierno a Juan Álvarez Mendizábal⁵⁵.

Con el objeto de conseguir apoyo suficiente para poner en marcha su programa, Mendizábal llamó a los hombres que habían protagonizado la vida política durante el anterior periodo constitucional, sin deshacerse de los que habían colaborado con la regente. Las juntas revolucionarias se disolvieron en su mayoría, exceptuando las de Sevilla y Cádiz, que se mostraron insatisfechas con las promesas de Mendizábal⁵⁶.

Convirtió la Milicia Urbana en Milicia Nacional y dispuso el levantamiento de una quinta de 100.000 hombres para frenar la guerra contra los carlistas. Sin embargo, esa quinta nunca llegó a completarse y los hombres que la integraban estaban tan poco

⁵⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁵ ABELLÁN, Jose Luis. *Historia del pensamiento español, de Séneca a nuestros días*. Madrid: Espasa Calpe, 1996, p. 343.

⁵⁶ MARTÍNEZ DE VELASCO, Ángel-SÁNCHEZ MANTERO, Rafael-MONTERO, Feliciano. *Manual de Historia...*, p. 173.

preparados que no constituyeron una ayuda decisiva para las operaciones militares que se desarrollaban en el norte de España⁵⁷.

Para solucionar los problemas financieros del país Mendizábal tomó una de las medidas por las que pasaría a la historia: la desamortización eclesiástica. Los bienes de la iglesia pasaban a ser propiedad del Estado pudiendo luego éste venderlos a terceros y obtener medios financieros para subsanar la deuda contraída⁵⁸.

La consecuencia social de la desamortización fue la aparición de una nueva burguesía aristocrática formada por la burguesía de negocios y la nobleza, que se dedicaron a comprar las propiedades de la iglesia al Estado y especular luego con ellas. La desamortización, creada en un principio para mejorar las condiciones de los campesinos que trabajaban las tierras del clero dándoles la posibilidad de ser propietarios de las tierras que cultivaban, empeoró las condiciones de esta clase obrera, porque los nuevos propietarios endurecieron las condiciones de mantenimiento de la tierra subiendo las rentas. Las condiciones de vida del campesinado se agravaron, malestar que provocó protestas y manifestaciones violentas en algunas zonas de España, especialmente en los campos de Andalucía⁵⁹.

Económicamente, la desamortización debía suponer un aumento de la producción agrícola, ya que, teóricamente, se iban a cultivar tierras que hasta entonces habían estado dedicadas al pastoreo. Pero esto no ocurrió. Por un lado, porque no todas las tierras eran buenas para el cultivo y, por otro, porque los nuevos propietarios las adquirieron más bien como una inversión aprovechando los buenos precios que les ofrecía el Estado que con la intención de explotar las tierras⁶⁰.

En lo que mejores resultados obtuvo Mendizábal con la desamortización eclesiástica fue en la consolidación del régimen liberal. Los nuevos propietarios se convirtieron en los máximos defensores de un régimen que les había permitido

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 173-174.

⁵⁸ ABELLÁN, Jose Luis. *Historia del pensamiento español...*, p. 344.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 345.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 347.

enriquecerse rápidamente, dispuestos a evitar el regreso de los carlistas y su régimen absolutista con el que no se verían tan favorecidos⁶¹.

Pero la reina gobernadora y sus colaboradores fueron estando cada vez más enfrentados a la política de Mendizábal y tuvo que dimitir el 14 de mayo de 1836. Le sustituyó Francisco Javier de Istúriz, quien, al principio de su mandato, se vio involucrado en una situación semejante a la que se había producido en 1835, cuando las juntas revolucionarias obligaron a la dimisión del conde de Toreno. En toda la geografía española había muestras de descontento con el nombramiento del nuevo jefe del Gabinete. La culminación de estos incidentes fue el llamado *Motín de La Granja*⁶².

El segundo regimiento de la Guardia Real, junto con una comisión formada por dos sargentos y un soldado, se dirigió al Palacio de La Granja, donde se hallaba la Corte en aquellos momentos, para reclamar a la regente María Cristina la reinstauración de la Constitución de 1812 y la derogación del Estatuto Real de 1834. La reina gobernadora no tuvo más remedio que acceder. La revolución de los mandos militares en La Granja provocó una crisis en el Gobierno e Istúriz fue sustituido por José María Calatrava, un progresista que había ya destacado durante el *Trienio Liberal* por su liberalismo exaltado. El nuevo jefe de Gobierno volvió a requerir a Mendizábal como ministro de Hacienda⁶³.

José María Calatrava puso en vigor algunas de las leyes que habían sido aprobadas en las dos anteriores épocas del régimen constitucional, entre ellas la de la Libertad de Imprenta. Fernando VII había desautorizado la ley de la Libertad de Imprenta el 11 de octubre de 1823, aprobada en la Constitución de Cádiz de 1812, suprimiendo todos los periódicos a excepción de *La Gaceta* y el *Diario de Madrid*. De esta forma, había conseguido tener un régimen de silencio en el que no existían periódicos, sino, tan sólo gacetas oficiales. El 30 de enero de 1824, en una nueva Real Orden, autorizó la edición de periódicos de comercio, agricultura y artes, que no contuvieran información política

⁶¹ MARTÍNEZ DE VELASCO, Ángel-SÁNCHEZ MANTERO, Rafael-MONTERO, Feliciano. *Manual de Historia...*, p. 179.

⁶² GIRON, Pedro Agustín. *Recuerdos...*, pp. 208-210.

⁶³ *Ibid.* pp. 213-214.

alguna⁶⁴.

La determinación más importante del Gobierno de Calatrava fue la convocatoria de unas Cortes Constituyentes destinada a aprobar una nueva Constitución. La antigua Constitución gaditana se había vuelto a poner en vigor durante unas pocas semanas tras el *Motín de La Granja*, pero había quedado demostrado que el nuevo régimen liberal no podía ser regido por ese código. Tras dos meses y medio de debates en la Comisión designada para presentar un proyecto de Constitución y con un tono conciliador entre ambas posturas dentro del liberalismo, los moderados y los progresistas, fue aprobada la Constitución de 1837⁶⁵.

Una vez aprobada, la reina gobernadora disolvió las Cortes Constituyentes, obligó a dimitir a Calatrava y convocó nuevas elecciones de las que saldrían ganando los moderados. El nombramiento de Eusebio Bardají Azara y posteriormente de Narciso de Heredia, conde de Ofalia, como presidentes del Consejo, abriría la última etapa de la regencia de María Cristina, dominada políticamente por los moderados.

Eusebio Bardají Azara gobernó del 18 de agosto al 18 de octubre de 1837, tras lo cual, se retiró de la política. El conde de Ofalia, que lo sustituyó, no tuvo mejor suerte. Las dificultades frente a los carlistas y los problemas financieros provocaron la caída del Gabinete⁶⁶.

El tercer presidente del Consejo desde las elecciones sería Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías. Su gabinete encontró desde el principio la oposición de las cámaras legislativas, pues ni siquiera los moderados le apoyaban. Tampoco logró grandes éxitos en la guerra frente a los carlistas y se vio involucrado en un oscuro intento de pronunciamiento anti-esparterista. El general Espartero era el brazo militar fuerte de la situación y, al parecer, estaba detrás de muchas de las intrigas políticas que provocaban los cambios presidenciales. Todos estos factores le crearon una situación insostenible y el 9 de

⁶⁴ ARZADÚN, Juan. *Fernando VII y su tiempo*. Madrid: Summa, 1942.

⁶⁵ MARTÍNEZ DE VELASCO, Ángel-SÁNCHEZ MANTERO, Rafael-MONTERO, Feliciano. *Manual de Historia...*, p. 186.

⁶⁶ GIRON, Pedro Agustín. *Recuerdos...*, pp. 228-229.

diciembre de 1838 el duque de Frías dimitió tras tres meses de presidencia⁶⁷.

Su sucesor como presidente del Consejo, ese mismo mes de diciembre de 1838, fue Evaristo Pérez de Castro, un experimentado diplomático que ya había ocupado el mismo cargo durante el Trienio Liberal. Disolvió las Cortes y convocó elecciones que tuvieron un resultado favorable a los progresistas. Pérez de Castro pertenecía al sector moderado. La tendencia conservadora del Gobierno, con una Cámara progresista, acentuó las tensiones políticas. Durante su mandato, Espartero, al frente del Ejército del Norte, concluyó el *Convenio de Vergara*, en agosto de 1839, que supuso el fin de la primera guerra civil carlista⁶⁸.

En 1840, el Gobierno de Pérez de Castro presentó a las Cortes la Ley de Ayuntamientos, en la cual, se proponía la designación gubernativa de los alcaldes. La aprobación por las Cortes de aquella ley alentó las maniobras extraparlamentarias de los progresistas quienes provocaron la caída del Gobierno. La regenta María Cristina también apoyó la Ley de Ayuntamientos de 1840, lo que sería, entre otras, causa de su posterior dimisión⁶⁹.

Se convocaron de nuevo elecciones para formar las Cortes. En esta ocasión, los moderados se aseguraron un resultado favorable ejerciendo una presión directa sobre el electorado. Como forma de asegurarse la mayoría electoral, el Gobierno publicó un decreto, el 5 de diciembre, por el que se ordenaba a los jueces de paz que redactasen las listas electorales, en lugar de las municipalidades controladas por los progresistas, como establecía la Constitución. Como era de esperar, el resultado de las elecciones fue favorable a los conservadores, que iniciaron una revisión de las leyes aprobadas en periodos anteriores. Los cambios fueron sustancialmente opresivos. Se limitó la participación de los electores en las elecciones, se restringió la libertad de prensa y los Ayuntamientos pasaron a estar controlados directamente por el Ministerio de Interior.

⁶⁷ MARTÍNEZ DE VELASCO, Ángel-SÁNCHEZ MANTERO, Rafael-MONTERO, Feliciano. *Manual de Historia...*, p. 189.

⁶⁸ ESDAILE, Charles. *La quiebra del liberalismo...*, p. 85.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 86.

El general Espartero mostró su desconformidad ante la tendencia conservadora de este nuevo Gobierno. La reina gobernadora, conociendo el poder y el favor que el pueblo le concedía al general, decidió concederle una entrevista con el fin de alcanzar un acuerdo político. La reunión tuvo lugar en Esparraguera, Cataluña. Espartero exigió la disolución de las Cortes y la anulación de todas las restricciones recientemente aprobadas en su seno. Ante la negativa de la regente se abrió una brecha política entre ambos. Tras el encuentro, viajaron los dos a Barcelona, donde Espartero fue acogido por los ciudadanos de forma mucho más calurosa que la reina gobernante⁷⁰.

María Cristina no supo ejercer bien su papel de árbitro imparcial dentro de una Monarquía Constitucional. Su apoyo indisimulado a los moderados le hizo perder prestigio. Además, en esos momentos en los que se estaba debilitando su posición de poder frente a Espartero, salió a la luz su vida privada que no era todo lo ejemplar que debiera. A los tres meses de haber enviudado contrajo matrimonio y lo mantuvo en secreto, ya que, según el testamento de su primer marido Fernando VII, si se casaba de nuevo, perdería la tutela de sus hijos y por tanto le hubiera sido imposible mantener la regencia. Pero la evidencia de los consecutivos embarazos de María Cristina, nada menos que siete hijos, hizo imposible evitar que trascendiese. Sus enemigos políticos aprovecharon la situación como represalia por la firma de la Ley de Ayuntamientos. Al poco tiempo, las principales ciudades de España se sublevaron y ante tales sucesos, María Cristina se vio obligada a renunciar a la regencia⁷¹.

Tras la dimisión de la reina gobernante las Cortes eligieron al general Espartero como regente de la nación. Su regencia tampoco llegaría a su término legal porque las intrigas políticas continuaron hasta despojarle de su cargo. Los conservadores, representados por Leopoldo O'Donnell⁷² y Narváez, junto a algunos hombres de confianza de Espartero, liberales que le habían apoyado tres años antes, le obligaron a dimitir en

⁷⁰ MARTÍNEZ DE VELASCO, Ángel-SÁNCHEZ MANTERO, Rafael-MONTERO, Feliciano. *Manual de Historia...*, p. 190.

⁷¹ *Ibid.*, p. 191.

⁷² MIKELAREÑA PEÑA, Fernando. "La sublevación de O'Donnell de octubre de 1841 en Navarra". En: *Historia Contemporánea*, nº 38 (2009), pp. 239-275.

junio de 1843⁷³.

El conjunto de la clase política y militar llegó al convencimiento de que no debía haber una nueva regencia, sino reconocer la mayoría de edad de la reina, a pesar de que Isabel tan sólo contaba con trece años. El 10 de noviembre de 1843, Isabel II fue declarada mayor de edad y juró la Constitución de 1837. Tras un breve gobierno progresista, los moderados se hicieron con el poder y comenzó la *Década Moderada*.

I.2 Contexto social y cultural

La villa de Madrid en la década de los treinta del siglo XIX presentaba un aspecto urbanístico bastante descuidado: no existían zonas verdes, las calles eran estrechas, sin nombre, sin aceras y frecuentemente obstruidas por el abastecimiento de los mercados y pequeños comercios de aspecto asimismo desaliñado; carecía de un sistema de canalización de aguas y el alumbrado público funcionaba a base de farolillos. Los dos cementerios tenían un aspecto mezquino e insalubre, las cárceles tenían unas condiciones infrahumanas y estaban emplazadas en las casas de la Audiencia y del Ayuntamiento, y el servicio de los hospitales y sus condiciones sanitarias eran insuficientes para la ciudadanía madrileña⁷⁴. No existían Cajas de Ahorros sino que contaban con el *Monte de Piedad*, que era benéfico y gratuito, por lo que no exigía interés en los préstamos. Habría que esperar al 17 de febrero de 1839 cuando se inauguraría la primera Caja de Ahorros, *Caja de Madrid*, que primeramente aportaría sus recursos al funcionamiento de la institución *Monte de Piedad* para terminar fusionándose con ella en 1869⁷⁵.

La llegada de la reina María Cristina, si bien no modificó la marcha política del gobierno ni del monarca, sí transformó el aspecto lúgubre de Madrid inaugurando jardines públicos a semejanza de los existentes en otras capitales europeas⁷⁶. Igualmente despertó el interés de sus ciudadanos por la cultura creando, al poco tiempo de su llegada, un templo

⁷³ ESDAILE, Charles. *La quiebra del liberalismo...*, pp. 89-90.

⁷⁴ MESONERO ROMANOS, Ramón. *Memorias de un setentón...*, p. 134 y 135.

⁷⁵ TITOS MARTÍNEZ, Manuel. "La Caja de Madrid en el siglo XIX ¿Actividad asistencial o financiera?". En: *Revista de Historia Económica*, nº 7 (1989), pp. 557-587.

⁷⁶ LARRA, Mariano José. "Jardines públicos". *Artículos de Costumbres*. Edición de Luis F. Díaz Larios. Madrid: Austral, 2006, pp. 255-261.

para la enseñanza musical: el *Real Conservatorio de Música de Madrid*⁷⁷. Confió su dirección al tenor italiano Francesco Piermarini y a su esposa, quienes reunieron una plantilla de profesores digna de competir con las mejores instituciones musicales europeas⁷⁸. Los frutos del conservatorio se pudieron contemplar al poco tiempo: los exámenes y funciones de los alumnos atraían al público madrileño y a la realeza y muchos de aquellos estudiantes pronto fueron célebres nombres en el mundo artístico.

La afición de la sociedad madrileña por la música llegó a ser un verdadero culto y su gusto artístico y su educación musical exquisitos. El público disfrutaba escuchando las óperas de Rossini, Donizetti, Bellini... De hecho, la sociedad madrileña acogió con pasión y admiración la visita de Rossini a Madrid en el Carnaval de 1831⁷⁹. La ciudadanía madrileña acostumbró a compaginar el disfrute de las artes y la filarmonía con otras diversiones más propias del carácter español, saraos, bailes y tertulias, que se organizaban diariamente en las casas y los salones de lo más escogido de la sociedad⁸⁰.

El lugar de culto de los jóvenes poetas, literatos, artistas y aficionados era un tugurio, colindante al teatro del Príncipe, llamado *Café del Príncipe*. Lo rebautizaron con el nombre de *El Parnasillo* y sus parroquianos, privilegiados ingenios de la corte, se hicieron llamar *La Partida del Trueno*⁸¹. Aquel certamen de talentos se entregaba a animadas polémicas y fue el germen de futuras sociedades dedicadas a procurar el fomento y prosperidad de la literatura, la ciencia y las bellas artes: el Ateneo científico, literario y artístico en 1835⁸² y el Liceo Artístico y Literario en 1837⁸³. La fundación de estas

⁷⁷ SOPEÑA, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección general de Bellas Artes, 1967.

⁷⁸ MONTES, Beatriz. “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”. En: *Revista de Musicología. Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones I*, vol. 20, nº 1 (1997), pp. 467-478.

⁷⁹ MESONERO ROMANOS, Ramón. *Memorias de un setentón...*, pp. 99 y 100: Con el título *A Rossini en Madrid*, Mesonero Romanos dedicó un soneto improvisado a Rossini a su llegada a Madrid, y a instancias del músico que quedó encantado, el literato se lo envió por escrito al día siguiente a la casa donde se hospedaba.

⁸⁰ DÍEZ HUERGA, M.^a Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. En: *Anuario Musical*, nº 61 (2006), pp. 189-210.

⁸¹ SIERRA, Juan Carlos. *El Madrid de Larra*. Madrid: Sílex Ediciones, 2006.

⁸² RUIZ SALVADOR, Antonio. *El Ateneo científico, literario y artístico de Madrid (1835-1885)*. Londres: Tamesis Books Limited, 1971.

⁸³ *Semanario Pintoresco Español*, 21 de enero de 1838, nº 95, pp. 432-434.

sociedades fue el resultado de una ciudadanía que, frente a los conflictos políticos y simultáneamente a una guerra civil asoladora, realzó la condición del intelectual, del literato, del artista, generando un verdadero espectáculo para la ciencia, la literatura y las artes.

Tal y como apunta Larra, fuera de las cuatro paredes de *El Parnasillo* y de los salones de la nobleza aristocrática, Madrid ofrecía otros entretenimientos mucho más cotidianos. En los días festivos y en general los domingos, los madrileños se vestían con sus mejores galas y acudían a misa a ver y a ser vistos; salían a comer a fondas incómodas y mal decoradas donde el menú era siempre el mismo; y tras la sobremesa, paseaban por los mismos concurridos sitios: el Paseo del Prado, el Retiro, la casa de las fieras o el río. Al caer la tarde, hasta que fuera la hora de abrir los teatros, las opciones de diversión eran los billares, que debido a la afición de Fernando VII por este juego había unas ochenta salas en Madrid; las hosterías, donde se alborotaba merendando o bebiendo vino de Valdepeñas, o los toros⁸⁴.

Al anochecer tenían un amplio espectro de espectáculos donde elegir. Podían ver un número de magia e ilusión en el teatro de la Fantasmagoría, que consistía en proyecciones con linterna mágica, disfrutar de una representación de variedades en el teatro Circo, o acudir a una función teatral en el Príncipe o el de la Cruz⁸⁵.

⁸⁴ LARRA, Mariano José. “¿Quién es el público y dónde se encuentra?” *Artículos de Costumbres...*, pp. 76-80.

⁸⁵ LARRA, Mariano José. “La vida de Madrid”. *Artículos de Costumbres...*, pp. 273-278.

Capítulo II:

El movimiento romántico

Capítulo II: El movimiento romántico

Con el término *Romanticismo* se denomina al movimiento filosófico literario y artístico que se inició en Alemania en los últimos años del siglo XVIII y que tuvo su esplendor en toda Europa durante las primeras décadas del XIX⁸⁶. El significado ordinario del término *romántico* equivale a *sentimental* y fue uno de los aspectos fundamentales de este movimiento: el reconocimiento del valor de los sentimientos frente a la razón. Estos sentimientos, entendidos como una actividad libre de toda determinación, se revelan principalmente en el hombre a través del arte y la religión, disciplinas que primaron en el Romanticismo tras las que a su vez se agitaba un fondo ideológico. En Francia, la filosofía y la Revolución obligaron al pueblo a cuestionarse a sí mismo y luchó entonces por la libertad, la subjetividad, la fantasía y la pasión ante el intelecto, reaccionando así frente al racionalismo ilustrado⁸⁷.

II.1 El Romanticismo y el pensamiento romántico español

La misma necesidad de búsqueda desesperada y de exaltación del individuo que circulaba por Europa se contagió a España. La pasión y el sentimiento de libertad se unieron para producir uno de los periodos de mayor enardecimiento patriótico de la historia española⁸⁸. La irrupción del pueblo en la política como síntoma del despertar de la conciencia popular llegó a promover la abdicación de Carlos IV y la subida al trono de Fernando VII gracias a la presión del motín de Aranjuez el 17 de marzo de 1808. Fue la primera vez que, a causa de una acción popular, se destronaba a un monarca aunque sucediera al amparo de las tropas de Napoleón, efecto que tuvo un carácter revulsivo que concluyó con el levantamiento del pueblo madrileño el 2 de mayo de ese mismo año⁸⁹.

⁸⁶ FINSCHER, Ludwig. “Sturm und Drang”. En: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Friedrich Blume (dir.). Stuttgart, Bärenreiter, vol. 8, 1998, pp. 2018-2022. El lema alemán *Sturm und Drang* (tempestad y pasión) se tomó del título de una obra de Maximilian Klinger y sirvió para encabezar la corriente romántica alemana en el último cuarto del siglo XVIII. Fue un movimiento principalmente literario pero que también repercutió en la música y otras artes escénicas.

⁸⁷ HERRERO, Fernando. “Del Romanticismo teatral. El alma del pueblo (o más allá de la escritura)”. En: *Revista de Folklore*, tomo 12, nº 140 (1992), pp. 56-62.

⁸⁸ ABELLÁN, Jose Luis. *Historia del pensamiento español...*, p. 337.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 338.

Esta guerra de la Independencia significó para España, más que una lucha contra los invasores franceses, una transformación de la vida política, una auténtica revolución en donde el pueblo pudo instrumentar sus propios órganos de representación y gobierno. Por ello, porque no fue una guerra de carácter exclusivamente xenófobo, ya que Fernando VII pertenecía a la vieja casa de Anjou y era tan francés como Napoleón, los llamados *afrancesados* optaron por la causa del enemigo ya que José I les ofrecía una garantía de cambio que no mostraba la corona de Fernando VII. El producto más destacado de este impulso revolucionario que aunó independencia y liberación en dos dimensiones: interna, como ruptura con el sistema político; y externa, como rechazo al invasor; fue la promulgación en 1812 de la primera Constitución española por las Cortes de Cádiz. La primera Constitución española supuso el tránsito del poder absoluto concentrado en la corona a la participación del pueblo en la actividad política por vía representativa en los tres poderes clásicos: legislativo, ejecutivo y judicial⁹⁰.

Este despertar del pueblo y de su espíritu, características básicas del Romanticismo que en España tuvo una marcada tendencia política, quedaría reprimido con el regreso de Fernando VII, pero sería el germen del posterior esplendor del Romanticismo literario ya en la tercera década del siglo⁹¹.

Aunque a la llegada de Fernando VII quedara anulada la Constitución de Cádiz, el monarca tuvo que enfrentarse durante todo su reinado a las ideas surgidas de este nuevo planteamiento social y político. A pesar de que persiguió y expulsó a los liberales del país, algunos elementos más radicales encabezados por su propio hermano, Carlos de Borbón, encontraron la postura del rey demasiado indulgente y formaron su propia opción a la sucesión del trono bajo la defensa de un ideal católico integrista y la forma absoluta de gobierno. El nacimiento en 1830 del único vástago de Fernando, Isabel, conduciría al grupo a convertirse en un movimiento decidido a instaurar el absolutismo político bajo el nombre de *carlistas*. A la muerte del monarca se iniciaría una guerra civil (1833-1839), periodo que coincidiría con la regencia de María Cristina de Borbón⁹².

⁹⁰ *Ibid.*, p. 339.

⁹¹ *Ibid.*, p. 356.

⁹² *Ibid.*, p. 340.

En el plano económico, una de las propuestas que introdujo la Constitución de Cádiz, fue el cambio de una estructura basada en la propiedad colectiva de los *bienes de manos muertas*, a otra basada en la propiedad individual de libre circulación. La medida necesaria para satisfacer esta demanda popular mediante una reforma agraria que mejoraría la economía del campesinado tuvo que esperar a ser puesta en práctica hasta la regencia de María Cristina por Juan Álvarez Méndez, Mendizábal. Desgraciadamente, esta medida no cumplió las expectativas de mejora de las clases económicas más bajas, ya que se limitó a transferir los bienes de la Iglesia a aquellos individuos que contaban con una situación económica holgada que les permitiera acceder a la compra de las tierras subastadas por el Estado. Sin embargo, una de las consecuencias de la desamortización fue la consolidación del régimen liberal, la aparición de una nueva clase social que aunaría poder adquisitivo con la clase popular, es decir, el comienzo de la burguesía española constituida por los compradores de bienes desamortizados que quedaría vinculada a la causa de Isabel II y serviría de base social para la implantación del liberalismo. Un liberalismo que supondría la abolición de los vínculos feudales, la destrucción de la nobleza como clase dominante y la obligación de vencer a los carlistas⁹³. Mendizábal con su reforma resultó ser un revolucionario pero no de las clases más bajas sino de la burguesía, cambiando el perfil de la sociedad española. Como efecto colateral del proceso desamortizador muchos músicos vinculados a la iglesia fueron despedidos y tuvieron que buscarse otras ocupaciones⁹⁴.

La expresión literaria de esta concepción del mundo, que se manifestó en una determinada actitud ante la vida, se desencadenó al regreso de los principales intelectuales que, durante su exilio en la etapa en la que Fernando VII aplicó su autoridad dictatorial con mayor dureza, se impregnaron del Romanticismo literario europeo.

⁹³ *Ibid.*, p. 346.

⁹⁴ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *La canción andaluza siglo XIX*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 1996, p. 194.

II.2 El teatro romántico español

Una de las características del teatro romántico español es su tardía aparición. Este hecho, además de ser consecuencia de la política absolutista del monarca Fernando VII, también se debió al peso de la educación literaria neoclásica que recibió la generación de Martínez de la Rosa, Larra o el duque de Rivas. Esta generación debería haber realizado la revolución literaria y haberse sumado a la corriente romántica que circulaba por Europa en su juventud, pero lo hizo ya en la edad madura, después de regresar del exilio⁹⁵. De hecho, no todos los intelectuales contemporáneos aceptaron las nuevas tendencias y, ya durante el apogeo del teatro romántico, hubo un continuo conflicto en la prensa entre defensores y detractores, entre los que se disparaban críticas de teatro y reseñas de libros adversas⁹⁶.

El teatro romántico español se inició con el estreno en 1834 de dos dramas: *La conjuración de Venecia, año de 1310* y *Macías*. El primero era una obra nada menos que del presidente del Consejo de Ministros, Francisco Martínez de la Rosa, y el segundo, del crítico teatral más acreditado del momento, Mariano José de Larra. Aunque la demarcación temporal del teatro romántico en España es una cuestión polémica, el estreno de *La conjuración de Venecia* es la fecha establecida por numerosos autores como el inicio⁹⁷.

La explosión del *yo*, el individualismo mediante el que los artistas reclamaban libertad absoluta para crear al dictado de su inspiración y pasión, llevó a los dramaturgos románticos a rechazar todas las normas y reglas asentadas durante el neoclasicismo. Rompieron los límites que separaban los distintos géneros dramáticos mezclando lo trágico con lo cómico⁹⁸. Incluyeron la prosa y el verso dentro de un mismo texto dramático, técnica que, desde el punto de vista teatral resulta un tanto artificial ya que no se observa en las obras que lo utilizan ninguna razón inherente a la esencia de las escenas que lo

⁹⁵ RUIZ RAMÓN, Francisco. *El teatro del siglo XIX. Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1996.

⁹⁶ PEERS, Allison. *El conflicto en la prensa periódica. Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos, 1967.

⁹⁷ RUIZ RAMÓN, Francisco. *El teatro del siglo XIX...*; GUAZA Y GÓMEZ DE TALAVERA, Carlos. *Músicos, poetas y actores*. Madrid: Colección de Estudios Crítico-Biográficos, 1884; CANTERO GARCÍA, Víctor. "Francisco Martínez de la Rosa..."; CALDERA, Ermanno. *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia, 2001.

⁹⁸ ROMERO, Alberto. "Otras máscaras del Romanticismo español. Las dramaturgias de la risa popular (1832-1862)". En: *Revista Romanticismo*, nº 5 (1995), pp. 187-194.

justifique⁹⁹. En los pasajes versificados, otra muestra de originalidad y libertad, es que la métrica del verso también solía ser variada. Asimismo flexibilizaron el número de actos por drama que osciló entre tres y cinco; y a veces, se les daba el nombre de jornadas, clara manifestación de entronque con el teatro nacional del Siglo de Oro¹⁰⁰. En ocasiones, como en *El Trovador*, llevaban incluso un título significativo de la esencia de la escena: (Jornada I: El duelo; II: El convento; III: La gitana; IV: La revelación; V: El suplicio).

Fieles a su afán de transgresión, los dramaturgos románticos refutaron la regla de las tres unidades: tiempo, lugar y acción, que no permitía que transcurrieran más de veinticuatro horas en la acción dramática; que obligaba a desarrollar el drama en un mismo lugar geográfico y que exigía centrar la trama argumental en los acontecimientos relativos a los protagonistas sin desarrollar historias paralelas¹⁰¹. La acción era tan dinámica, variada y compleja que requería un constante cambio de espacio, siendo necesario el devenir del tiempo. Entre los distintos actos el tiempo alcanzaba dimensiones mayores y ya no eran consecutivos sino que entre ellos podían transcurrir años. Este tiempo adquirió un valor en el desarrollo del drama ya que solía estar asociado a plazos que los protagonistas tenían que cumplir para alcanzar un sueño perennemente negado¹⁰².

Las escenas sucedían en espacios muy variados y cuidadosamente localizados por lo que la escenografía no era un simple marco sino que cumplía una función dramática importante¹⁰³. Los escenarios podían ser interiores: salones, salas de audiencia, calabozos, celdas de conventos, tabernas; o complicados exteriores: plazas, panteones, campiñas, montañas o campamentos militares. Símbolos fundamentales fueron el convento y la cárcel. El convento ofrecía un refugio contra la pasión, fuera vengativa, amorosa, o simplemente carnal; y la cárcel, suponía el simbolismo del enterramiento en vida, donde los enamorados encarcelados intensificaban su sufrimiento¹⁰⁴.

⁹⁹ RUIZ RAMÓN, Francisco. *El teatro del siglo XIX...* p. 313.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 314.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 313.

¹⁰² OLIVA, Cesar-TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2003.

¹⁰³ RUIZ RAMÓN, Francisco. *El teatro del siglo XIX...* p. 314.

¹⁰⁴ PEERS, Allison. *Historia del movimiento romántico...* p. 321.

La complicación de la acción, explicada en largas acotaciones, necesitó, además de la colaboración de los grandes pintores de los teatros, Blanchard, Lucini, Aranda o Avrial, de avances técnicos que permitieran efectuar las mutaciones con rapidez puesto que los decorados ya no eran simples pinturas¹⁰⁵. Las escenas de interior se representaban con el *medio cajón* que eran cuatro telones bien ajustados entre sí a los que se les practicaban aberturas que simulaban paredes con puertas y ventanas¹⁰⁶.

Para conseguir una visión tridimensional en las escenas de exterior, se utilizó un telón de fondo curvado por las esquinas, aplicación al teatro del *panorama*. El panorama fue un invento patentado por Robert Barker, quien lo presentó por primera vez en Edimburgo en 1787. Mostró una vista circular de la ciudad pintada en un cilindro de gran tamaño en el que los espectadores se situaban en el centro para contemplar la imagen. Cuando en 1801 expiró la patente de Barker, se hicieron públicos muchos experimentos de control y manipulación de la luz en los que se estaba trabajando para aplicárselos al panorama. El resultado llegó en la tercera década del siglo XIX. Karl Friedrich sugirió duplicar la iluminación del telón de fondo curvado: desde el público, como era habitual, y desde detrás de la tela, desde el fondo del escenario. Este juego de luces que permitió nuevos efectos y perspectivas ópticas fue muy utilizado en la puesta en escena de los dramas románticos¹⁰⁷.

Otro factor técnico que posibilitó gozar de nuevos efectos en el escenario y también en el patio de butacas, que se conseguía dejar casi en penumbra, fue la iluminación a gas¹⁰⁸. Hubo que esperar a las mejoras que se efectuaron en las salas en 1837 para eliminar totalmente la luz interior del teatro que destruía el efecto de las decoraciones y no era acorde a las exigencias de la puesta en escena. La primera vez que se pudo disfrutar de una representación con la intensidad de la luz adaptada a las escenas fue en el estreno de *Doña María de Molina* el 24 de julio de 1837 en el teatro Príncipe¹⁰⁹. La iluminación era muy

¹⁰⁵ OLIVA, Cesar-TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico...* pp. 271-272.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 276.

¹⁰⁷ VAREY, John E. *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Madrid: Támesis, 1995.

¹⁰⁸ OLIVA, Cesar-TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico...* p. 277.

¹⁰⁹ RIBAO PEREIRA, Montserrat. "Vicisitudes empresariales de los teatros...", pp. 168.

importante porque gran número de escenas sucedían de noche: fiestas de carnaval, verbenas, conspiraciones en panteones y cementerios, golpes de Estado... Además, los efectos de las luces podían crear atmósferas de ensueño como en la segunda parte de *Don Juan Tenorio*¹¹⁰. El peligro del gas hizo que se quemaran numerosos teatros en España hasta la llegada de la electricidad¹¹¹.

Parte del ideal romántico era la búsqueda de la verdad por lo que, la precisión histórica del vestuario en unos dramas cuyo telón de fondo venía conformado por la historia o la leyenda, era fundamental para aportar realismo a las escenas¹¹². La ambientación en épocas anteriores fue una característica común que se apreciaba en todas las obras¹¹³: *La conjuración de Venecia, año de 1310* en el siglo XIV, *Alfredo* en el siglo XIII, *El Trovador* en el siglo XV, *Los amantes de Teruel* en 1217, *La corte del Buen Retiro* en el siglo XVII, *Doña María de Molina* en 1296, *Carlos II, el Hechizado* en el siglo XVII, *Adolfo* en el siglo XVI, *Amor venga sus agravios* en 1623 y *Vellido Dolfos* en 1072.

Los efectos acústicos y el acompañamiento musical eran parte muy importante de la puesta en escena. El paisaje sonoro pretendía aportar realidad a la escena a la vez que subrayar momentos de gran tensión con efectos grandilocuentes que imitaban la espectacularidad de los fenómenos naturales. La música acompañaba siempre los dramas románticos, seduciendo, embrujando y potenciando la poética del texto. Toda esta espectacularidad romántica fue la auténtica novedad de una época que puso fin al teatro de la *palabra viva* en donde lo importante era el texto escrito y los actores se limitaban a realizar una lectura en voz alta, acompañada de algún gesto que lo subrayara¹¹⁴. Sería comparable a la liberación que supuso la fotografía para la pintura, que la salvó de la esclavitud de representar la realidad de la forma más fiel posible. Fue también el principio del teatro a la *italiana* y para evitar que este muro imaginario, la “cuarta pared”, levantado entre el público y los actores interrumpiera la conexión entre los sucesos sobre el escenario

¹¹⁰ GIES, David Thatcher. “Don Juan Tenorio y la tradición...”, pp. 1-17.

¹¹¹ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Editorial Playor, 1983.

¹¹² RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...* p. 24.

¹¹³ SPANG, Kurt. *Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico. El drama histórico. Teoría y comentario*. K. Spang (ed.). Pamplona: Eunsa, 1998.

¹¹⁴ AMORÓS, Andrés-DÍEZ BORQUE, Jose María. *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999, pp. 90-92.

y los espectadores, el monólogo cobró nuevamente fuerza. El monólogo es un paréntesis teatral en el que se crea una atmósfera de intimidad entre el actor y el público que los autores románticos utilizaron para que los personajes expresaran sus sentimientos, intenciones y luchas internas, aportando en primera persona información para avanzar en la trama argumental.

El tema fundamental de los dramas románticos fue el amor pero con una concepción espiritual y casi platónica porque las restricciones sociales y los tabúes impedían la felicidad de los amantes y a los personajes femeninos se les atribuían virtudes angelicales¹¹⁵. Las bodas o los enamoramientos solían ser secretos hecho que añadía melancolía a las jóvenes y bellas parejas.

El fondo de las obras no aspiraba a aleccionar sino a conmover. Terminada la época del despotismo ilustrado, durante la cual el público tenía que ser amaestrado desde la autoridad del poder, se perdió la función docente del teatro. Se pretendía, en cambio, que el público soñara y se sintiese transportado a historias dentro del mundo de la ilusión, sin significar esto que las obras carecieran de una carga filosófica¹¹⁶. El fracaso existencial y el sino fueron los temas fundamentales que se plantearon los dramaturgos románticos mostrando una falta de fe ante la interpretación providencialista de la vida¹¹⁷. Un reflejo eran las incesantes alusiones al infierno e ironías al apelar al cielo frente a un reloj de arena marcando los minutos de vida restantes.

La religión y la política solían estar presentes también en todas las obras. Las referencias a Dios eran constantes y los personajes se encomendaban al Todopoderoso antes de emprender peligrosas hazañas¹¹⁸. El personaje femenino protagonista aparecía frecuentemente ligado a la religión y sus monólogos, revestidos de plegarias, tenían como marco escenográfico una capilla. Toda esta religiosidad se planteaba desde el punto de la fe y la creencia en Dios pero los románticos no estaban de acuerdo con la influencia de la iglesia en la vida política y social durante el primer tercio del siglo XIX, como se aprecia

¹¹⁵ RUIZ RAMÓN, Francisco. *El teatro del siglo XIX...* p. 315.

¹¹⁶ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. "Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos...", pp. 17-33.

¹¹⁷ HERRERO, Fernando. "Del Romanticismo teatral..." p. 56.

¹¹⁸ PEERS, Allison. *Historia del movimiento romántico...* p. 323.

en la crítica a la institución eclesiástica que Gil de Zárate apunta en su drama *Carlos II, el Hechizado*¹¹⁹.

La muerte de Fernando VII supuso el fin del absolutismo y el principio de la libertad de expresión para los dramaturgos que pudieron introducir la temática política en sus obras. Los textos de la primera etapa romántica, de 1834 a 1836, reflejaron la situación de represión española envuelta en ropajes de otros entornos y épocas; pero según se fue olvidando el absolutismo fernandino y avanzó la complicada y agitada regencia de María Cristina y más tarde de Espartero, aparecieron muestras de afecto hacia la monarquía como se observa en los dramas *La corte del Buen Retiro*, estrenado en 1837, *Amor venga sus agravios*, en 1838 o *Un monarca y su privado*, estrenado en 1841; ambientados todos ellos en la corte madrileña del siglo XVII.

Otra característica de estos dramas fue el denominado tumulto o barullo romántico. Los personajes eran numerosos y sus movimientos corales estaban cuidadosamente coreografiados. En el reparto de los papeles principales, los dramaturgos románticos, seguían una pauta común: un protagonista masculino heroico y apasionado que sufría por el amor de una dulce e inocente protagonista femenina, acompañada siempre de un ama de llaves o dueña que ejercía de confidente y un padre protector al que la hija respetaba y por el que era capaz de hacer los mayores sacrificios¹²⁰.

El origen de los protagonistas masculinos románticos era desconocido y este aura de misterio estaba reforzado por el vestuario y la ambientación, rica en enmascarados y embozados; y, técnicamente, por la utilización de los autores de una fórmula dramática clásica para intensificar el clima trágico: la *anagnórisis*¹²¹. Se trataba de ocultar información a cerca del personaje y desvelarla al final del drama. El papel de las protagonistas femeninas acostumbraba a estar en relación más con el matrimonio que con el amor y aparecían ligadas, desde el principio o como parte de la trama, a la vida religiosa. Los desmayos en los momentos de máxima tensión, como muestra de su fragilidad, solían

¹¹⁹ RIBAO PEREIRA, Montserrat. "El poder y la tiranía en *Carlos II el Hechizado*...", pp. 163-184.

¹²⁰ RUIZ RAMÓN, Francisco. *El teatro del siglo XIX*... p. 314.

¹²¹ OLIVA, Cesar-TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*... p. 272.

estar unidos a una pérdida de memoria sobre lo ocurrido en la siguiente escena.

El ideal y el espíritu romántico no afirmaba, no encontraba soluciones sino que se planteaba dudas sobre el mundo. La mayor incógnita a la que se enfrentaba, la muerte, la solucionaba con el suicidio. Como parte de ese ideal romántico en la escena los personajes morían trágicamente: o los mataban o se suicidaban. Joaquín Casaldüero lo resume en esta frase: “El cadáver romántico es un testimonio de la falta de sentido de la vida”¹²².

Lamentablemente, a excepción de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, el teatro romántico español se representa muy poco en la actualidad¹²³. Ha sido la ópera quien lo ha mantenido vivo. Giuseppe Verdi salvó muchos textos románticos. Los casos españoles son: *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez, a partir del cual Verdi escribió *Il Trovatore* y *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas, del que nació la ópera del mismo compositor *La forza del destino*.

La musicalidad y la hermosa línea del lenguaje de los dramas románticos hizo que también en el resto de Europa fueran convertidos en óperas por algunos de los compositores más importantes del siglo XIX. El *Ernani* de Verdi está basado en el *Hernani* de Victor Hugo; el *Rigoletto* de Verdi en *Le roi S'amuse* de Victor Hugo; el *Guillaume Tell* de Rossini en el *Wilhelm Tell* de Friedrich Schiller; la *Lucrezia Borgia* de Donizetti en la *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo; la *Luisa Miller* de Verdi en el *Kubale und Liebe* de Schiller; *I masnadieri* de Verdi en *Los bandidos* de Schiller; el *Don Carlo* de Verdi en el *Dom Karlos, Infant von Spanien* de Schiller...

¹²² CASALDUERO, Joaquín. *El teatro en el siglo XIX. Historia de la literatura española. Siglos XVII-XIX*. Edición de Jose María Díez Borque, Vol. III. Madrid: Taurus, 1988, p. 138.

¹²³ *ABC de Sevilla*, 4 de noviembre de 1955: El *Don Juan Tenorio* de Zorrilla es el drama que ha conseguido mayor popularidad no sólo en España, sino en todos los países donde se habla castellano. Asimismo, durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, ha sido traducido y puesto en escena en Francia, Alemania, Suiza, Inglaterra, Italia y Polonia.

II.3 Panorama musical en España durante la regencia

A finales del siglo XVIII se decretó una orden en España con cierto carácter xenófobo¹²⁴ que prohibía la utilización de una lengua diferente a la castellana en los espectáculos teatrales¹²⁵. Esta Orden del 28 de diciembre de 1799 decretada por el rey Carlos IV, tenía como fondo la expulsión de la ópera italiana que inundaba los teatros madrileños, promovida por las numerosas quejas de ciertos sectores que apoyaban fundamentalmente la interpretación de los géneros nacionales vigentes. La aplicación de la orden no fue suficientemente estricta pues, al igual que pasó con la prohibición de las comedias de magia¹²⁶, las óperas italianas se siguieron representado en el teatro de los Caños del Peral¹²⁷.

Al comenzar la guerra de la Independencia en 1808, la cultura musical también se militarizó en cierto sentido, pues se desarrolló un nuevo tipo de repertorio musical: el de la canción y el himno patriótico¹²⁸, mientras que en los teatros los dramas políticos monopolizaron las representaciones. La represión fernandina durante su *Sexenio Absolutista*, de 1814 a 1820, continuó con la suspensión de la ópera en idioma extranjero. Con el intento por retomar el impulso cultural durante el *Trienio Liberal*, de 1820 a 1823, en 1821 la prohibición de 1799 quedó derogada. Más tarde, los disturbios políticos de 1823

¹²⁴ CARREIRA, Xoán M.: “Ópera y ballet en los teatros públicos...”, pp. 29-31.

¹²⁵ LEZA CRUZ, José Máximo. “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX”. En: *Campos Interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Begoña Lolo (ed.). vol. I, pp. 115-139. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, 2 vols. La Real Orden de 28 de diciembre de 1799 señalaba que “Sus Majestades no tenían por conveniente la continuación del teatro italiano, que de modo alguno no podía subsistir en los términos que corresponde sin auxilios cuantiosos del Gobierno, así como no encontrarían dificultad en que le sustituyese uno español y sin bailes, que por sí solo puede mantenerse con decoro, invirtiéndose el producto del arrendamiento en beneficio de los mismos Hospitales y habilitándolos, desde luego, para establecerlo en el referido coliseo de los Caños a las horas acostumbradas de por la noche, con tal que se ciñese a piezas decorosas de representación o cantado en español y por actores del país, sin otros bailes que los propios y característicos de estos reinos”.

¹²⁶ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos...”, p. 18: “Se prohibieron las comedias por auto expedido por el Juzgado de Protección el 17 de marzo de 1788. Apareció publicado ese mismo mes en el *Memorial Literario*, págs. 420-423. Se prohíben 'los auxilios celestes, las herejías, Luzbel, los Diablos... representaciones Mágicas, de mal ejemplo y consecuencias en el bajo pueblo; vuelos prodigiosos o arriesgados, con maniobras y operaciones que merecen justamente la censura pública...”.

¹²⁷ PÉREZ, Rafael. *Madrid en 1808. El relato de un actor*. Edición al cuidado de Joaquín Álvarez Barrientos, Ana Isabel Fernández Valbuena y Ascensión Aguerri Martínez. Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2008.

¹²⁸ LOLO, Begoña. “La música al servicio de la política...”, pp. 223- 245.

que darían lugar a una nueva autoridad dictatorial del rey Fernando VII de diez años de duración denominada *Ominosa Década*, supusieron una marcha atrás en la evolución de las artes españolas. Tuvo que ser un empresario extranjero, Juan de Grimaldi, el responsable de un cambio en los lastimosos acontecimientos. Juan de Grimaldi se hizo cargo de los teatros madrileños desde 1823 hasta 1836 y formó una nueva compañía de ópera con cantantes italianos bajo la dirección Saverio Mercadante¹²⁹. Esta formación recibió el beneplácito del rey Fernando VII y con la llegada de su cuarta mujer, María Cristina, consiguió ser el principal género representado en los teatros madrileños. Como siempre sucede, esta situación no gustó a todos y de nuevo surgió un movimiento que abogaba por el producto nacional, bien recuperando géneros del siglo anterior como la tonadilla escénica, o innovando y creando una ópera española. Los debates entre dar prioridad al teatro de verso frente al *furor filarmónico* o, entre evitar o promover la invasión de la ópera italiana, mantuvo alejados a los músicos españoles de las nuevas corrientes románticas que invadían la música sinfónica y de cámara en el resto de Europa y fue tema para literatos contemporáneos de la época como se aprecia en el artículo publicado por Mariano José de Larra en *El Español*, 8 de marzo de 1836, en el que exigía la separación inmediata de los dos espectáculos, verso y ópera, desde el punto de vista empresarial y administrativo¹³⁰. En el citado artículo, Larra no alude a la cuestión de si debe o no existir la ópera italiana en España pues entiende que es bien acogida por el público, pero no comparte que el teatro nacional tenga que sostener económicamente los espectáculos de ópera que, debido al alto coste de los montajes, no son capaces de autofinanciarse.

Independientemente de los problemas económicos, el auge de Rossini y algunos años después y sin declinar al primero, de Bellini y Donizetti fue arrollador. A imitación de lo importado, varios autores españoles compusieron y vieron representadas sus obras durante la década romántica. Baltasar Saldoni estrenó en 1838 la ópera en dos actos *Ipermestra*¹³¹ y dos años después *Cleonice, regina di Siria*¹³², ópera también dividida en

¹²⁹ GIES, David Thatcher. “Entre drama y ópera... p. 39.

¹³⁰ *El Español*, 8 de marzo de 1836, nº 129.

¹³¹ *Diario de Avisos*, 20 de enero de 1838, nº 1030.

¹³² *Ibid.*, 24 de enero de 1840, nº 1764.

dos actos. La producción del maestro italiano afincado en España, Basilio Basili, comenzó en 1839 con el estreno de *El novio y el concierto*¹³³, “comedia zarzuela” en un acto con libreto en verso de Manuel Bretón de los Herreros y de la ópera bufa en un acto *Il carrozzino da vendere*¹³⁴. La elección de la designación como género “comedia zarzuela” ha sido interpretada de diferentes formas según los autores. Formalmente, según Antoine Le Duc en su obra *La zarzuela, El novio y el concierto* presentaba las mismas características que el melodrama, la opereta española o la ópera cómica francesa, es decir, alternancia de una música constituida por la suma de canciones españolas y arias italianas, con los diálogos de la comedia; pero Bretón de los Herreros desechó catalogar su obra dentro de alguno de estos géneros. En opinión de Le Duc, Bretón de los Herreros eligió el término de “zarzuela” para designarla, tomando la precaución de añadir el término “comedia” para no ser acusado de utilizar una expresión en desuso desde hacía más de cuarenta años¹³⁵. Por el contrario, Andrea Della Corte y Guido Pannain en su *Historia de la música*, creen que la elección de esa terminología para designar el género de la obra fue consecuencia de la falta de conocimientos sobre el género zarzuelístico de Bretón de los Herreros¹³⁶. Independientemente de la razón que llevara al dramaturgo a calificar el género de su obra con este término “comedia zarzuela”, el hecho es que fue bien acogido por sus contemporáneos y otros compositores también lo aplicaron.

Basilio Basili continuaría su carrera con la composición en 1840 de otra “comedia zarzuela” *El recluta*¹³⁷ y en 1841, en asociación con el libretista Tomás Rodríguez Rubí, contempló como se representaban sobre las tablas madrileñas su “comedia zarzuela” en dos actos *El ventorrillo de Crespo*¹³⁸ y su ópera en tres actos *El contrabandista*¹³⁹. Finalmente, en 1843, aun dentro de la denominada década romántica, compondría de

¹³³ *Ibid.*, 12 de marzo de 1839, nº 1446.

¹³⁴ *Ibid.*, 5 de octubre de 1839, nº 1653.

¹³⁵ LE DUC, Antoine. *La zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Sprimont: Mardaga, 2003.

¹³⁶ DELLA CORTE, Andrea-PANNAIN, Guido. *La música teatral española durante el siglo XIX*, vol. II, *Historia de la música*. Barcelona: Labor, 3 vols. 1965, p. 1403: “La obra de referencia fue designada como “comedia zarzuela”, lo cual demuestra que ni el mismo Bretón de los Herreros sabía lo que había sido el género zarzuelístico de siglos anteriores”.

¹³⁷ *Diario de Avisos*, 24 de marzo de 1840, nº 1824.

¹³⁸ *Ibid.*, 18 de julio de 1841, nº 2305.

¹³⁹ *Ibid.*, 2 de julio de 1841, nº 2289.

nuevo en colaboración con Manuel Bretón de los Herreros la “comedia zarzuela” en un acto *Los solitarios*¹⁴⁰. El compositor Miguel Hilarión Eslava, a pesar de la clara influencia italiana que mostraban sus obras, se dedicó a defender la ópera española y en 1841 aportó al repertorio *Il solitario*¹⁴¹ y *La tregua de Ptolemaida*¹⁴². Ese mismo año de 1841, Ventura Sánchez Lamadrid, a partir del drama romántico *La conjuración de Venecia, año de 1310* compuso la ópera en cuatro actos *La congiura di Venezia*¹⁴³. En 1843, dos compositores españoles se aventuraron con el incipiente y renovado género de la zarzuela: Mariano Soriano Fuertes y Sebastián Iradier. Gracias a la reconstrucción de la cartelera teatral que se ha elaborado en esta investigación, conocemos que del primero, Mariano Soriano Fuertes, se seguían representando durante la década romántica títulos de tonadillas como *La venida del soldado*, *El sacristán y la viuda*, *Doña Toribia y don Celedonio* o *Los dos hidalgos*; y que cosechó un gran éxito con la zarzuela, calificada también como tonadilla, *Jeroma la castañera*¹⁴⁴. El segundo, Sebastián Iradier, contribuyó igualmente al renacer del género con el estreno de la zarzuela en un acto *El mesón en nochebuena*¹⁴⁵. Ciertamente, no se podría obviar la mención del repertorio operístico de Ramón Carnicer, quien durante su etapa al frente de los teatros madrileños estrenó en 1829 *Elena e Malvina*, en 1830 *Cristobal Colombo*, en 1832 *Eufemia di Messina* y en 1838 *Ismalia o Morte ed amore*¹⁴⁶; y del que se interpretaban frecuentemente fragmentos de las óperas compuestas años anteriores a su llegada a la capital, *Elena e Constantino*, *Adela de Lusignano*, *Don Giovanni Tenorio...*, siempre calurosamente acogidas por el público¹⁴⁷.

Como se ha comentado, en la temporada 1826-1827 se contrató una compañía italiana con Saverio Mercadante como maestro compositor. No obstante la calidad de los solistas y el prestigio y el éxito internacional del maestro Mercadante, éste último no consiguió solucionar los problemas de funcionamiento interno: la mala preparación de los

¹⁴⁰ *Ibid.*, 9 de enero de 1843, nº 2843.

¹⁴¹ *Ibid.*, 7 de diciembre de 1841, nº 2446.

¹⁴² *Ibid.*, 29 de diciembre de 1841, nº 2468.

¹⁴³ *Ibid.*, 27 de enero de 1841, nº 2133.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 31 de marzo de 1843, nº 2926.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 24 de diciembre de 1843, nº 54.

¹⁴⁶ *Gaceta Musical de Madrid*, 1 de abril de 1855, nº 9, año I, pp. 66-67.

¹⁴⁷ LE DUC, Antoine. *La zarzuela. Les origines...* p. 44. *Adela de Lusignano* (Barcelona, 1819), *Elena e Constantino*, (Barcelona, 1821) y *Don Giovanni Tenorio* (Barcelona, 1822).

coros y la orquesta, es decir, el trabajo que recaía sobre los músicos nacionales; y abandonó su cargo¹⁴⁸. Para la temporada 1827-1828 fue contratado Ramón Carnicer quien tenía que cumplir con las siguientes funciones¹⁴⁹: ensayar y dirigir todas las óperas o cualquier otro espectáculo que incluyera música; examinar y corregir las partituras y *particellas* así como realizar transportes cuando fuera necesario; asistir a la orquesta desde el piano para dirigir las óperas los seis primeros días de las representaciones o hasta que fuere necesario y revisar el coro, cuyos ensayos estaban a cargo de otro maestro, antes de comenzar los ensayos con la orquesta. Para solucionar los problemas del funcionamiento interno Carnicer tuvo que imponer la asistencia a los ensayos parciales, obligar a los vientos a quedarse en la sala de ensayos mientras no tocaban, a todos los miembros de la orquesta a quitarse el abrigo en sus horas de trabajo, insistir en que los miembros del coro aprendieran solfeo y reforzarlo contratando cantantes profesionales¹⁵⁰.

Si bien bajo la dirección de Carnicer en los teatros madrileños se interpretaban las llamadas “sinfonías”, que siguiendo la denominación italiana eran las oberturas de las óperas que introducían las representaciones de verso; estas contribuciones no suponían una verdadera vida sinfónica. El florecimiento del repertorio sinfónico no tuvo lugar hasta la segunda mitad del siglo cuando, en 1859, se ofreció por primera vez una serie de seis conciertos con obras de Mozart, Beethoven, Weber y Mendelssohn en el teatro de la Zarzuela¹⁵¹. Este teatro contaba con una orquesta de unos cien componentes y un coro de ochenta y una voces, ambos seleccionados y dirigidos por Barbieri, que sería el germen de la Sociedad de Conciertos de Madrid que se fundaría un lustro más tarde¹⁵². Jesús de Monasterio, que junto con Pablo Sarasate, fue uno de los grandes virtuosos del violín del siglo XIX, contribuyó a transformar el panorama orquestal con sus conocimientos técnicos sobre los instrumentos de cuerda y su labor como director de la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, que como bien se sabe, al disolverse tras casi cuarenta años de

¹⁴⁸ LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid...*, p. 47.

¹⁴⁹ (AVM) Secretaría 3/478/22

¹⁵⁰ LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid...* p. 48.

¹⁵¹ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española* 5. Siglo XIX. Madrid: Alianza Música, 7 vols. 1984, p. 17.

¹⁵² SOBRINO, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Director: Emilio Casares Rodicio. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia y Artes, 1992.

actividad, daría lugar a la Orquesta Sinfónica de Madrid¹⁵³. En 1863, la preocupación de Jesús de Monasterio por la situación de la música de cámara en el panorama musical español, le llevaría a crear una formación dedicada a la difusión de este repertorio. Junto al pianista Juan María Guelbenzu creó la Sociedad de Cuartetos en la que participaría el violinista Rafael Pérez, el violista Tomás Lestán y el violoncelista Ramón Rodríguez Castellanos. La Sociedad de Cuartetos daría a conocer, durante más de treinta años, el repertorio clásico de Haydn, Mozart o Beethoven; así como el de sus contemporáneos, Brahms, Saint-Saëns o Dvorak, labor que fue muy elogiada por la crítica ya que rescataría de los salones privados y acercaría al público madrileño el maravilloso repertorio de la música de cámara¹⁵⁴.

El movimiento que, como se ha comentado antes, surgió para defender la ópera nacional, la ópera cantada en español y con música preferentemente española, frente a la ópera italiana, se constituyó en sociedad hacia la mitad del siglo XIX. En 1847 se fundó la sociedad *España Musical*, presidida por Hilarión Eslava y en la que colaboraron Basilio Basili, Gaztambide, Saldoni y Francisco Salas cuyo objetivo principal, el de establecer la ópera española en Madrid, no se alcanzó nunca a pesar de los numerosos esfuerzos de sus socios¹⁵⁵. Fue la zarzuela la que destacó como género nacional en este capítulo de la música española¹⁵⁶.

Durante la época de transición entre la ópera italiana y la zarzuela se plantearon otras posibilidades estéticas en piezas escritas en castellano que dieron lugar a la canción española, que se consideran el enlace entre la tonadilla del XVIII y la zarzuela del XIX. Estas canciones tienen un estilo nacional que surgió como resultado de la suma de elementos *castizos* e ingredientes del *bel canto* italiano, expresado a través de un lenguaje clásico en cuanto a la armonía, el diseño de las frases y la ornamentación. Presentan

¹⁵³ SOBRINO, Ramón. “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”. En: *Recerca Musicològica*, nº 14-15 (2004-2005), pp. 155-175.

¹⁵⁴ GARCÍA VELASCO, Mónica. “Monasterio y Agüeros, Jesús de”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, pp. 664-676.

¹⁵⁵ BNE MSS/14.068. Informe a la Reina sobre la necesidad de crear un teatro para dar ópera en español. Enviada el 19 de noviembre de 1847 y firmada por Hilarión Eslava, Basilio Basili y Mariano Martín.

¹⁵⁶ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música...*, p. 113.

introducciones instrumentales bastante extensas y finales orquestales; estructura bien diferenciada en dos grandes partes contrastantes A y B; instrumentos subordinados a la voz; acentos del texto perfectamente encajados con la música con utilización, a veces, de un recurso importado de la tirana, trasladando el acento musical a la parte débil del compás; líneas melódicas de gran belleza y cierta dificultad interpretativa; grupetos, floreos superiores y apoyaturas expresivas como recursos ornamentales y ritmos convencionales de la época casi siempre ternarios¹⁵⁷. Gracias a la reconstrucción de la cartelera teatral que se ha elaborado en esta investigación conocemos las canciones españolas que durante la década romántica se solían interpretar en los teatros madrileños: *El no sé*, *El chairó*, *La criada* o *Los toros del puerto* de Ramón Carnicer; *La aldeana* de Joaquín Espín y Guillén; *Las calaseras*, *La serenata* o *El charrán de Málaga* de Sebastián Iradier; *El valentón del Perchel* de Mariano Soriano Fuertes; o la canción *Torero* con letra de Tomás Rodríguez Rubí y puesta dos veces en música por los compositores Basilio Basili y Sebastián Iradier. Si bien estas canciones no tienen relación con el *lied* romántico, sí fueron muy utilizadas en las obras de teatro con música, como portadoras de texto dramático en sus letras, que contribuían al avance argumental.

¹⁵⁷ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *La canción andaluza...* p. 126.

Capítulo III:

El teatro en Madrid (1834-1844)

Capítulo III: El teatro en Madrid (1834-1844)

Una vez descrito el entorno y el significado del movimiento romántico en España, se reconstruye ahora, a partir de las publicaciones en la prensa diaria, la vida teatral madrileña. En este capítulo se quiere dar a conocer la organización y funcionamiento de los espacios teatrales desde dos puntos de vista: uno externo, relacionado con los tipos de espectáculos que se ofrecían al público y su interrelación con la sociedad; y otro de carácter interno, en el que se pretenden reflejar los sucesos acontecidos a telón cerrado.

III.1 Reconstrucción de la vida teatral madrileña a partir de la cartelera

Los diez años de la cartelera teatral elaborada en esta investigación, de 1834 a 1844, comprenden la década romántica cuya demarcación temporal, como ya se ha comentado, presenta un amplio abanico de posibilidades en lo que al punto de inicio y término se refiere¹⁵⁸. De acuerdo con la gran mayoría de investigadores, se ha tomado como fecha de inauguración del teatro romántico sobre los escenarios madrileños el estreno el 23 de abril de 1834 en el teatro Príncipe del drama en cinco actos de Francisco Martínez de la Rosa *La conjuración de Venecia, año de 1310* y, como fecha de término, el estreno del drama religioso fantástico en dos partes de José Zorrilla *Don Juan Tenorio* el 28 de marzo de 1844 en el teatro de la Cruz. La *cartelera teatral romántica* está ordenada en diez años teatrales, según las temporadas, no correspondiéndose con los años naturales. La temporada 1834-1835 comenzó el 30 de marzo de 1834, coincidiendo con el domingo de Pascua de Resurrección; y la temporada de 1843-1844 finalizó el domingo de Ramos, pocos días después del estreno de *Don Juan Tenorio*. La obra de Zorrilla se estrenó un jueves, al día siguiente no hubo función por ser viernes de Dolores, el sábado se ofrecieron dos, una de tarde y otra de noche y el domingo de Ramos se hizo la última función de *Don Juan Tenorio* como cierre de la temporada 1843-1844.

La presente cartelera se refiere exclusivamente a los teatros Príncipe y de la Cruz de Madrid por ser en ellos donde se estrenaron los grandes dramas del Romanticismo. Tan

¹⁵⁸ Capítulo II, apartado II.2. *El teatro romántico español*.

sólo se ofrece la cartelera del teatro Circo del 3 de agosto al 14 de octubre de 1841, periodo en el que el teatro de la Cruz estuvo cerrado por reformas y toda su compañía se trasladó al teatro Circo para no interrumpir las representaciones¹⁵⁹.

Las publicaciones periódicas han sido el instrumento de recopilación de datos de este trabajo ya que en los registros del Ayuntamiento que se encuentran en el AVM no hay referencias de los teatros Príncipe y de la Cruz a partir de la temporada 1834-1835 porque empezaron a ser administrados por empresarios privados. La información de esta cartelera se ha obtenido principalmente del periódico *Diario de Avisos de Madrid* y en las ocasiones en las que faltaba información se han consultado también los periódicos *El eco del comercio* y *La posdata*¹⁶⁰. El motivo principal por el que en el periódico no se publicaba el contenido de la función y se avisaba de que ese día se anunciaría por cartel es que la notificación del teatro con el programa del día siguiente no llegaba a tiempo para incluirlo al cierre de la edición. También la prensa avisaba si se suspendía la función, como el 16 de febrero de 1839 por indisposición del actor Florencio Romea¹⁶¹, o el 10 de julio de 1834 en el que al suspender la función en el teatro de la Cruz se les aseguraba a los abonados el reintegro del precio correspondiente a la función de ese día¹⁶². También se podían suspender las funciones anunciadas por necesidad de ensayos como ocurrió en el teatro de la Cruz el 16 de marzo de 1835 para ensayar la ópera *Norma* del maestro Vincenzo Bellini¹⁶³. Otros días se anunciaban cambios en la programación por enfermedad de alguno de los artistas pero sin llegar a suspender la función como el 11 de octubre de 1834 que se anunciaron cambios con respecto al día anterior en la programación porque el actor José

¹⁵⁹ En el *Diario de Avisos*, 29 de julio de 1841, nº 2316, se advierte al público que, debiendo cerrarse el teatro de la Cruz por el término de dos meses, desde el próximo primero de agosto se trasladan las compañías al teatro Circo. En el *Diario de Avisos*, 30 de septiembre de 1841, nº 2379, se anuncia la última función en el teatro Circo, aunque continúan ejecutándose en dicho teatro durante una quincena más, hasta que se publica un nuevo aviso, esta vez definitivo, en el *Diario de Avisos*, 14 de octubre de 1841, nº 2393, y se reanudan las representaciones en el teatro de la Cruz.

¹⁶⁰ Fechas en las que se ha consultado el periódico el *Eco del comercio*: 13 de octubre de 1835, nº 531; 2 de noviembre de 1835, nº 551; 8 de noviembre de 1835, nº 557; 27 de noviembre de 1835, nº 576; 8 de diciembre de 1835, nº 587; 14 de diciembre de 1835, nº 593; 25 de diciembre de 1835, nº 604; 21 de enero de 1843, nº 143 y 25 de febrero de 1843, nº 178. El periódico *La posdata* sólo se consultó para el día 24 de febrero de 1844, nº 634.

¹⁶¹ *Diario de Avisos*, 16 de febrero de 1839, nº 1422.

¹⁶² *Ibid.*, 10 de julio de 1834, nº 191.

¹⁶³ *Ibid.*, 16 de marzo de 1835, nº 74.

García Luna estaba indispuesto¹⁶⁴.

La elaboración de la cartelera permite conocer la articulación y actividad de los teatros Príncipe y Cruz durante la década romántica: horarios, días laborales y festivos, celebraciones, estructura de las sesiones teatrales, preferencias de géneros programados, tipos de espectáculos... A continuación, y de manera pormenorizada, se presenta toda la información obtenida en base a la reconstrucción de la cartelera teatral de la década 1834-1844.

III.1.1 Planificación de las temporadas y días festivos

Las temporadas comenzaban el domingo de Pascua de Resurrección y finalizaban el domingo de Ramos. Las representaciones eran diarias a excepción del miércoles de Ceniza, Dos de Mayo, 1 de agosto, Semana Santa y viernes de Cuaresma, en cuyos días no estaba permitida ninguna actividad teatral¹⁶⁵. Las representaciones durante el periodo litúrgico de penitencia, desde el miércoles de Ceniza hasta el jueves Santo, se autorizaron a partir del 3 de marzo de 1835¹⁶⁶, cuando la reina gobernadora permitió seguir con las representaciones durante la Cuaresma excepto los viernes¹⁶⁷, manteniendo, no obstante, la prohibición de celebrar bailes de máscaras en esas fechas. Conforme a la Real Orden del 28 de diciembre de 1832¹⁶⁸ estaba permitido ofrecer bailes de máscaras en los teatros y solían tener lugar en los meses de invierno a las once de la noche. El patio de butacas se cubría hasta alcanzar la altura del escenario y toda esa superficie era el salón de baile. Eran acontecimientos festivos pero también de agitación política o fechorías, aprovechando la falta de identidad que proporcionaba el disfraz, por lo que estas diversiones estaban custodiadas por unos cien soldados. Además, debido a los consecutivos incendios provocados por cigarrillos mal apagados, se tenía todo un sistema preparado para volcar

¹⁶⁴ *Ibid.*, 11 de octubre de 1834, nº 284.

¹⁶⁵ Como excepción, en 1834 se festejó el día 2 de noviembre y en 1837 el 1 de noviembre.

¹⁶⁶ *La Revista Española*, 3 de marzo de 1835, nº 3.

¹⁶⁷ Fuera de lo habitual, durante la temporada 1842-1843, sí que hubo funciones los viernes de cuaresma.

¹⁶⁸ NIEVA, Josef María de. *Decretos del rey nuestro señor don Fernando VII, y de la reina su esposa: Reales órdenes, resoluciones y reglamentos generales expedidos por las secretarías del despacho universal y consejos de S. M. desde 1º de enero hasta fin de diciembre de 1832*. Madrid: Imprenta Real, 1833.

agua sobre la sala en caso de emergencia¹⁶⁹.

Por lo general y cumpliendo con los días festivos, los teatros ofrecían funciones todos los días y no se cerraron ni con el brote de cólera que asoló Madrid en julio de 1834. En igual fecha del año anterior, los días 12, 13 y 14 de julio, todavía durante el mandato del rey Fernando VII, sí se suspendieron las funciones con motivo de unas rogativas para que desapareciera el cólera¹⁷⁰.

III.1.2 Horarios

A principios de primavera y finales de verano las funciones comenzaban a las 19.30 y en los meses de más calor y más horas de luz se llegaba a retrasar su inicio hasta las 20.30h. En los meses de más frío y menos horas solares, diciembre, enero y febrero, las funciones comenzaban a las 18 ó 18.30h. Se podían realizar dos funciones en un día a lo largo de toda la semana aunque solían ser los fines de semana para facilitar la asistencia al teatro a aquellas personas a las que sus ocupaciones les impedían acudir los días laborables. La función de tarde podía comenzar a las 16 ó 16.30h y la de noche, dependiendo de la duración de la anterior, solía comenzar entre las 19 y las 20h. Normalmente era durante el otoño y el invierno cuando se ofrecían dos funciones en el mismo día aunque también hubo días de doble función en mayo, durante la temporada 1839-1840 y en abril y mayo de la temporada 1843-1844. En los diez años de esta cartelera un 10% de los días de función son dobles.

III.1.3 Reales celebraciones en los teatros

Los teatros tenían un palco destinado a S.S.M.M. y cuando alguno de los miembros de la realeza acudía a las representaciones o en fechas señaladas se iluminaban las fachadas. Las fechas señaladas eran: 27 de abril, cumpleaños de la reina gobernadora María Cristina; 10 de octubre, cumpleaños de la heredera al trono Isabel II; 27 de julio, onomástica de la regenta y 19 de noviembre, onomástica de su hija Isabel II. En 1835 se

¹⁶⁹ ZORRILLA, José. *Recuerdos del tiempo viejo*. Madrid: Tip Gutenberg, 1882.

¹⁷⁰ LASSO DE LA VEGA, Francisco-DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso. *Historia del teatro español. Comediantes, escritores y curiosidades escénicas*. Vol. I y II. Barcelona: Montaner y Simón, 1924, p. 32.

interpretaron dos himnos compuestos por Ramón Carnicer para felicitar a sus majestades: *Himno patriótico para cantarse en el Teatro del Príncipe en los felices días de S. M. la Reina Gobernadora*¹⁷¹ y el *Himno patriótico en celebridad del feliz cumpleaños de la reina doña Isabel II*¹⁷².

Cuando Isabel II ya contaba con diez años de edad solía acudir al teatro acompañada de su hermana María Luisa Fernanda. La primera vez fue el 14 de diciembre de 1840 durante una función benéfica cuya recaudación se destinó al colegio de niñas huérfanas de militares¹⁷³. En 1841 regalaron su presencia en dos ocasiones, 6 y 13 de junio¹⁷⁴; en 1842 acudieron los días 28 de abril¹⁷⁵ y 20 de diciembre¹⁷⁶ y en 1843 los días 21 de febrero¹⁷⁷, 19 de marzo¹⁷⁸ y 11 de octubre¹⁷⁹. En ese mismo año de 1843 fueron el 21 de octubre¹⁸⁰ para contemplar las reformas del teatro de la Cruz y el 1 de diciembre¹⁸¹ invitadas, junto con otras personalidades de la ciudad, a una función organizada por el Ayuntamiento. En cada una de estas visitas se iluminaban las fachadas de los teatros.

Los días 9 de noviembre¹⁸² y 3 de diciembre de 1843¹⁸³ se dedicaron las funciones a celebrar la mayoría de edad, por razones políticas con tan sólo 13 años, de Isabel II. José Zorrilla le dedicó la loa *La oliva y el laurel* a la heredera al trono. Al año siguiente, el 30 de enero de 1844, también se iluminaron los teatros para celebrar el cumpleaños de su hermana María Luisa Fernanda¹⁸⁴.

A la regenta se le obsequió una función el 23 de noviembre de 1841¹⁸⁵ y más tarde

¹⁷¹ BHMM MUS 742-19

¹⁷² BHMM MUS 742-20

¹⁷³ *Diario de Avisos*, 14 de diciembre de 1840, n° 2089.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 6 y 13 de junio de 1841, n° 2263, n° 2270.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 28 de abril de 1842, n° 2589.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 20 de diciembre de 1842, n° 2825.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 21 de febrero de 1843, n° 2888.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 19 de marzo de 1843, n° 2914.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 11 de octubre de 1843, n° 3120.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 21 de octubre de 1843, n° 3130.

¹⁸¹ *Ibid.*, 1 de diciembre de 1843, n° 31.

¹⁸² *Ibid.*, 9 de noviembre de 1843, n° 9.

¹⁸³ *Ibid.*, 3 de diciembre de 1843, n° 33.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 30 de enero de 1844, n° 91.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 23 de noviembre de 1841, n° 2432.

los días 24, 25 y 26 de marzo de 1844¹⁸⁶ para celebrar su regreso, ya que desde su renuncia a la regencia y elección del general Espartero como nuevo gobernador de la nación se mantenía apartada de la vida política y social de Madrid. *El honor español* fue una loa que le dedicaron en esas funciones Carlos García Doncel y Luis Valladares y Garriga a María Cristina de Borbón. Ramón Carnicer también compuso dos himnos para celebrar su regreso: *Himno para celebrar el feliz regreso a España de su majestad la Reina Gobernadora*¹⁸⁷ y el *Himno militar que el ejército dedica al feliz regreso de la Reina Gobernadora*¹⁸⁸.

III.1.4 El reflejo de los acontecimientos políticos en los teatros

Durante la regencia de María Cristina con Francisco Martínez de la Rosa como Presidente del Consejo de Ministros, la promulgación del Estatuto Real de 1834, que sustituyó a la Constitución gaditana de 1812, fue la aportación más significativa. Para celebrar su publicación, los días 12 y 13 de junio de 1834¹⁸⁹, se iluminaron los teatros y en el teatro Príncipe se interpretó el himno compuesto para la ocasión por el maestro Ramón Carnicer *Grito Santo de paz y contento*¹⁹⁰ acompañando a la representación del drama del también responsable del Estatuto Real, Francisco Martínez de la Rosa, *La conjuración de Venecia, año de 1310*; mientras que en el teatro de la Cruz se representó la tragedia *Numancia* de Ignacio López de Ayala preludiada por el mismo himno del maestro Ramón Carnicer¹⁹¹ y finalizando con la sinfonía compuesta por el alumno del Real Conservatorio de Música María Cristina, Mariano Martín.

Las Cortes, durante la Constitución de 1812, estaban constituidas por diputados y con el nuevo Estatuto Real son los Próceres y Procuradores del Reino, estos últimos elegidos por votación popular, los que las conforman. En la Real Orden del 20 de mayo de

¹⁸⁶ *Ibid.*, 24, 25 y 26 de marzo de 1844, nº 145, 146 y 147.

¹⁸⁷ BHMM MUS 742-28

¹⁸⁸ BHMM MUS 742-13

¹⁸⁹ *Diario de Avisos*, 12 de junio de 1834, nº 163

¹⁹⁰ BHMM MUS 742-21. *Himno patriótico para cantarse en los teatros de esta corte en las noches del 12 y 13 de junio, con motivo de la fausta publicación del Estatuto Real*. La letra del himno se publicó en la *Revista Española*, 13 de junio de 1834, nº 240, año cuarto.

¹⁹¹ BHMM MUS 38-22; MUS 744-9. Coros de Ramón Carnicer para la tragedia en cinco actos *Numancia*.

1834¹⁹², se convocaba la elección de los Procuradores, que tuvo lugar el 1 de julio de ese mismo año de 1834¹⁹³. De nuevo Ramón Carnicer compuso un himno para celebrar el acontecimiento: *Himno patriótico para cantarse en los teatros de la corte el día de la publicación de la convocatoria de los procuradores a Cortes*¹⁹⁴. El 24 de julio de 1834, para celebrar la apertura de las nuevas Cortes, se volvieron a iluminar las fachadas de los teatros.

Desgraciadamente, la guerra civil de los carlistas amenazaba con no tener fin y esta situación, unida a otros problemas políticos, obligó a Francisco Martínez de la Rosa a dimitir en junio de 1835. Se formó un nuevo Gobierno con Francisco María Queipo de Llano conde de Toreno a la cabeza que duró unos pocos meses hasta que, el 15 de septiembre de 1835, María Cristina encargó la formación de Gobierno a Juan Álvarez Méndez, más conocido por Mendizábal.

La preocupación por la guerra y los constantes cambios de poder se reflejaron de manera directa en los teatros. El 15 de octubre¹⁹⁵ se representó en el teatro de la Cruz el drama en cinco actos *El bravo o La veneciana* traducido por un soldado voluntario de la milicia urbana de Isabel II. Manuel Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega, autores de la improvisación dramática *El plan de un drama o La conspiración*, cedieron la recaudación de su representación el 22 de octubre de 1835¹⁹⁶, a favor del fondo de la suscripción abierta por el comercio de Madrid. Para la celebración de la *Primera Junta Preparatoria para las Cortes* el 16 de noviembre de 1835¹⁹⁷ se interpretó el himno de Ramón Carnicer *Grito Santo de paz y contento* en el teatro Príncipe entre el primer y segundo acto del drama espectáculo en tres actos traducido por Juan de Grimaldi *La huérfana de Bruselas*, y al finalizar el drama, el *Himno de Riego* compuesto por José Melchor Gomis¹⁹⁸.

¹⁹² Publicada en el *Eco del Comercio*, 27 de mayo de 1834, nº 27.

¹⁹³ *Eco del Comercio*, 1 de julio de 1834, nº 62.

¹⁹⁴ BHMM MUS 742-22.

¹⁹⁵ *Diario de Avisos*, 15 de octubre de 1835, nº 197.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 22 de octubre de 1835, nº 204.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 16 de noviembre de 1835, nº 229.

¹⁹⁸ RCSMM 3/509 (13).

Los alumnos del Real Conservatorio de Música María Cristina interpretaron la ópera *Norma* del maestro Vincenzo Bellini en el teatro de la Cruz los días 23 de noviembre¹⁹⁹ y 3 de diciembre²⁰⁰, para recoger donativos para destruir a los enemigos al trono de Isabel II.

En el teatro Príncipe se destinó el beneficio de la función del día 5 de diciembre²⁰¹ a los gastos de la guerra. En esa función se interpretó de nuevo el *Himno de Riego* compuesto por José Melchor Gomis, con la letra variada para la ocasión, y se representó el bosquejo político-profético sobre la guerra civil que afligía a España, escrito por Manuel Bretón de los Herreros, Juan de Grimaldi y Ventura de la Vega, 1835 y 1836 *Lo que es y lo que será*.

Los conflictos militares también estuvieron presentes en las fiestas navideñas. En la función de nochebuena²⁰² se interpretó el baile pantomímico coreografiado por Francisco Piattoli *Las patriotas catalanas* con manejo de armas por parte de las actrices y concluyó el mes con una función para beneficio del cuarto regimiento de infantería de la Guardia Real en el teatro de la Cruz el día de noche vieja²⁰³.

En marzo de 1836 en el teatro de la Cruz tuvieron lugar dos funciones para recaudar fondos para las urgencias de la guerra. En la primera, el día 19, cantaron los alumnos del Real Conservatorio de Música María Cristina en la ópera semiseria en dos actos de Giacomo Meyerbeer *Margarita de Anjou* y en la segunda, el día 26, varios miembros de la Guardia Nacional interpretaron las diferentes piezas del programa y sirvieron también en el teatro²⁰⁴.

El hecho de que la guerra continuara unido a las consecuencias sociales y económicas que tuvo la medida financiera tomada por Mendizábal de la desamortización eclesiástica, hizo que la reina gobernadora se enfrentara a la política del jefe de Gobierno

¹⁹⁹ *Diario de Avisos*, 23 de noviembre de 1835, nº 236.

²⁰⁰ *Ibid.*, 3 de diciembre de 1835, nº 246.

²⁰¹ *Ibid.*, 5 de diciembre de 1835, nº 248.

²⁰² *Ibid.*, 24 de diciembre de 1835, nº 267.

²⁰³ *Ibid.*, 31 de diciembre de 1835, nº 274.

²⁰⁴ *Ibid.*, 19 y 26 de marzo de 1836, nº 354, nº 361.

empujándole a dimitir el 14 de mayo de 1836. Le sustituyó Francisco Javier de Istúriz quien a principio de su mandato, el 12 de agosto de 1836, se vio involucrado en el llamado *Motín de La Granja*, que supuso la derogación del Estatuto Real de 1834 y su dimisión y posterior sustitución por Jose María Calatrava.

En los últimos meses del año 1836 los carlistas fracasaron ante la defensa del general Espartero de la ciudad de Bilbao. En el teatro Príncipe, el 30 de enero de 1837²⁰⁵, para celebrar *el triunfo de nuestras armas en Bilbao*, se iluminaron las fachadas, se interpretó el *Himno de Riego* de José Melchor Gomis, el *Himno patriótico a los defensores y al ejército libertador de Bilbao* con letra de Manuel Bretón de los Herreros y música de Ramón Carnicer²⁰⁶ y se dedicó la recaudación a los defensores de la invicta ciudad. Las funciones benéficas para las familias de los que perecieron en Bilbao se sucedieron en ambos teatros. En el Príncipe los días 19, 23 y 26 de febrero²⁰⁷ y en la Cruz, además de una función benéfica el 16 de febrero²⁰⁸, los miembros de la tercera compañía del tercer batallón de la Milicia Nacional ejecutaron una función el 17 de marzo²⁰⁹.

La determinación más importante del Gobierno de Calatrava fue la convocatoria de unas Cortes Constituyentes destinada a elaborar una nueva Constitución. Tras dos meses y medio de debates se aprobó la Constitución de 1837. Para celebrarlo estuvieron los teatros iluminados y se interpretó el himno de Ramón Carnicer *Himno de La Libertad* los días 18 y 19 de junio de 1837 y también durante el juramento por la Milicia Nacional de Madrid de la nueva Constitución, el día 25 de junio de ese mismo año de 1837²¹⁰. Los siguientes días 18 de junio de los años 1838²¹¹, 1839²¹² y 1840 se conmemoró su aniversario y se celebró también en los teatros iluminando sus fachadas, interpretando el *Himno de La Libertad* e incluso con la reposición de la improvisación dramática *El plan de un drama o La conspiración* de Manuel Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega en el año 1840 en el

²⁰⁵ *Ibid.*, 30 de enero de 1837, nº 672.

²⁰⁶ BHMM MUS 742-17; MUS 643-7

²⁰⁷ *Diario de Avisos*, 19, 23 y 26 de febrero de 1836, nº 324, nº 328 y nº 331.

²⁰⁸ *Ibid.*, 16 de febrero de 1836, nº 321.

²⁰⁹ *Ibid.*, 17 de marzo de 1836, nº 352.

²¹⁰ *Ibid.*, 18, 19 y 25 de junio de 1837, nº 810, nº 811 y nº 817.

²¹¹ *Ibid.*, 18 de junio de 1838, nº 1179.

²¹² *Ibid.*, 18 de junio de 1839, nº 1544.

teatro Príncipe²¹³.

Una vez aprobada la Constitución de 1837, la reina gobernadora disolvió las Cortes Constituyentes, obligó a dimitir a Calatrava y convocó nuevas elecciones. El nuevo presidente del Consejo, Eusebio Bardají Azara, gobernó del 18 de agosto al 18 de octubre de 1837. Su sucesor, Narciso de Heredia conde de Ofalia, no tuvo mejor suerte. Las derrotas ante los carlistas y los problemas financieros provocaron la caída del Gabinete que tan sólo gobernó del 16 de diciembre de 1837 al 6 de septiembre de 1838.

De nuevo los teatros se hicieron eco de los problemas en el campo de batalla. El 4 de junio²¹⁴ se celebró en el teatro Príncipe una función extraordinaria dispuesta por la tercera compañía de la Milicia nacional a beneficio para los habitantes de Gandesa y el 29 de agosto²¹⁵, en el mismo teatro, se celebró una función a beneficio de los prisioneros de la Milicia nacional en la que se representó el drama en un acto *Los prisioneros de Herrera* escrito por un miliciano y se interpretó el *Himno a Gandesa* con música de Ramón Carnicer y letra de Manuel Bretón de los Herreros²¹⁶.

El tercer presidente del Consejo desde las elecciones fue Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías, quien durante sus tres meses de mandato consiguió formar de nuevo las Cortes y para celebrarlo se iluminaron los teatros el 8 de noviembre de 1838²¹⁷. Pero también sufrió la gran derrota del ejército liberal frente a los carlistas, la de la división del general Pardiñas en la que él mismo cayó herido de muerte, hecho que acortó precipitadamente el gobierno del duque de Frías. En el teatro de la Cruz, el 5 de diciembre²¹⁸, los individuos del tercer batallón de la Milicia nacional ejecutaron una función a beneficio de los prisioneros de la mejor división del ejército liberal, la del general Pardiñas.

Ese mismo mes de diciembre dimitió el duque de Frías y su sucesor, Evaristo Pérez

²¹³ *Ibid.*, 18 de junio de 1840, nº 1910.

²¹⁴ *Ibid.*, 4 de junio de 1838, nº 1165.

²¹⁵ *Ibid.*, 29 de agosto de 1838, nº 1251.

²¹⁶ BHMM MUS 742-15-16; MUS 640-9-10

²¹⁷ *Diario de Avisos*, 8 de noviembre de 1838, nº 1322.

²¹⁸ *Ibid.*, 5 de diciembre de 1838, nº 1349.

de Castro, apenas un mes después de su apertura volvió a disolver las Cortes. Durante su mandato, el general Espartero al frente del Ejército del Norte concluyó el *Convenio de Vergara* en agosto de 1839, que supuso el fin de la primera guerra civil carlista. Para celebrar *los faustos acontecimientos en las provincias de Vascongadas* se iluminaron los teatros, los días 6 y 20 de septiembre²¹⁹ y 11 y 12 de octubre²²⁰ y se interpretaron himnos patrióticos, el de Sebastián Iradier y otro compuesto para la ocasión por un niño de once años, Ignacio Ovejero. Como reconocimiento, el 14 de diciembre de 1839, Isabel II le otorgó el título nobiliario duque de la Victoria al general Espartero.

Tras su victoria, el general Espartero contó con el favor y el poder del pueblo, al que animó a mostrar su inconformidad con la tendencia conservadora del gobierno de Evaristo Pérez de Castro. Las principales ciudades de España se sublevaron y como consecuencia la regenta dimitió y se exilió en Francia. El 1 de septiembre de 1840 se produjo el Alzamiento de Espartero y el 3 de octubre²²¹ ya estaban los teatros iluminados para celebrar la llegada del duque de la Victoria, general Espartero, a Madrid, animada por el *Himno al Excelentísimo Señor Espartero*²²² de Ramón Carnicer. Poco después, el 23 de noviembre²²³, se destinó una función en el teatro de la Cruz a beneficio de la familia del cazador Pablo Sánchez, que murió en la plaza de la Villa el 1 de septiembre, día del alzamiento de Espartero, defendiendo los derechos del pueblo. Dos componentes del batallón escribieron la comedia en un acto *Los percances de un carlista* para que fuera representada ese día y además se interpretó la *Sinfonía Patriótica*²²⁴, compuesta de varios himnos nacionales, de Ramón Carnicer. El 14 de diciembre²²⁵ se realizó una función en el teatro Príncipe a beneficio del colegio de niñas huérfanas de militares en la que se representó otra comedia en un acto escrita por un miliciano titulada *Un prestamista*.

Las Cortes eligieron al general Espartero como regente de la nación el 8 de marzo de 1841 y al poco tiempo sufrió las primeras disconformidades por parte de los moderados

²¹⁹ *Ibid.*, 6 y 20 de septiembre de 1839, nº 1624, nº 1638.

²²⁰ *Ibid.*, 11 y 12 de octubre de 1839, nº 1659, nº 1660.

²²¹ *Ibid.*, 3 de octubre de 1840, nº 2017.

²²² BHMM MUS 742-14

²²³ *Diario de Avisos*, 23 de noviembre de 1840, nº 2068.

²²⁴ BHMM MUS 748-3; MUS 630-8

²²⁵ *Diario de Avisos*, 14 de diciembre de 1840, nº 2089.

con el levantamiento de O'Donnell, en octubre de 1841, encaminada al derrocamiento del gobierno del nuevo regente. Eso no impidió que se iluminaran los teatros el 1 de septiembre de 1841²²⁶ y 1842²²⁷ para celebrar los aniversarios del Pronunciamiento del 1 de septiembre de 1840.

El tono autoritario y dictatorial del gobierno de Espartero hizo que tampoco su regencia llegara a su término legal y dimitió en junio de 1843. El conjunto de la clase política y militar llegó al convencimiento de que no debía haber una nueva regencia sino reconocer la mayoría de edad de la reina a pesar de que Isabel tan sólo contaba con trece años. El 10 de noviembre de 1843 Isabel II fue declarada mayor de edad y juró la Constitución de 1837. Tras un breve gobierno progresista, los moderados se hicieron con el poder y comenzó la *Década Moderada*.

Durante la regencia de María Cristina ambos teatros, Cruz y Príncipe, demostraron su apoyo a la corona ofreciendo actos de colaboración patriótica. Esta cooperación no significaba, aunque en un principio así pudiera interpretarse, una manifiesta inclinación política en defensa de los derechos de Isabel II para acceder al trono por parte de los teatros. Estas instituciones se limitaban a cumplir con los encargos asignados independientemente de quién ocupara el gobierno y sin adquirir compromiso alguno.

La figura del maestro compositor y director Ramón Carnicer resulta muy esclarecedora en este sentido. Durante la regencia de María Cristina celebró con sus himnos las festividades reales, los avances de la guerra frente a los carlistas y dio muestras de colaboración patriótica contribuyendo con sus composiciones a hacer frente a las calamidades ocurridas en el campo de batalla. De igual manera, a la llegada de Espartero, festejó su alzamiento con una nueva composición: *Himno al Excelentísimo Señor Espartero*. Mas, tres años después, para celebrar el regreso de la regente homenajeó su figura con otros dos himnos: *Himno para celebrar el feliz regreso a España de su majestad la Reina Gobernadora* y el *Himno militar que el ejército dedica al feliz regreso de la Reina Gobernadora*. Es de destacar la proliferación de himnos en tiempos de agitación

²²⁶ *Ibid.*, 1 de septiembre de 1841, nº 2350.

²²⁷ *Ibid.*, 1 de septiembre de 1842, nº 2715.

política.

En cambio, en las funciones ofrecidas por alumnos del conservatorio, sí se vislumbra la dependencia de esta institución con la casa real. Con el fin de no mostrar en público defectos propios de estudiantes aún no consolidados no les estaba permitido a los alumnos actuar en los teatros. Mas, con objeto de contribuir a los gastos que ocasionaba la guerra, bajo solicitud del director del conservatorio Francesco Piermarini, le sería concedido permiso por real orden a los alumnos del conservatorio para ofrecer funciones en los teatros de la corte. El hecho de que la regenta María Cristina fuera la fundadora del conservatorio explica esta diferencia de relaciones entre la realeza y los teatros o el conservatorio²²⁸.

III.1.5 Funciones benéficas y extraordinarias

Además de las funciones benéficas relacionadas con los acontecimientos histórico políticos de la década, los teatros también destinaban las recaudaciones de las funciones a otros fines. La recaudación de las funciones realizadas en el teatro Príncipe los días 6 de octubre de 1838²²⁹ y 29 de agosto de 1839²³⁰ se destinó al asilo de mendicidad de San Bernardino; la recaudación de la función en el teatro de la Cruz el 15 de enero de 1844²³¹ se ofreció a las señoras religiosas de la provincia de Madrid y la recaudación de la función en el Príncipe el 26 de enero de 1844²³² a la construcción de la iglesia de Chamberí.

A lo largo de toda la década romántica, teniendo en cuenta las funciones benéficas a favor de los familiares de los caídos en el campo de batalla, las funciones cuya recaudación iba destinada a recoger fondos para la guerra y las destinadas a asilos de mendicidad e instituciones religiosas, se realizaron un total de diecinueve funciones benéficas: once en el teatro Príncipe y ocho en el teatro de la Cruz.

²²⁸ NAVARRO LALANDA, Sara. “El Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina: Conciertos externos realizados por el alumnado”. En: *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos: por uma musicologia criativa...* (Lisboa, 22-24 de febrero de 2012). Marco Brescia (ed.). Lisboa: Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2012, pp. 1008-1023.

²²⁹ *Diario de Avisos*, 6 de octubre de 1838, nº 1289.

²³⁰ *Ibid.*, 29 de agosto de 1838, nº 1251.

²³¹ *Ibid.*, 15 de enero de 1844, nº 76.

²³² *Ibid.*, 26 de enero de 1844, nº 87.

Asimismo se celebraban funciones extraordinarias que tenían como objetivo homenajear la memoria de alguna personalidad. Este es el caso de la función que se ofreció en el teatro Príncipe el 18 de abril de 1841²³³ con motivo del traslado de los restos de Calderón de la Barca en la que se interpretó la loa escrita por José Zorrilla y acompañada con la música del maestro Ramón Carnicer *Apoteosis de don Pedro Calderón de la Barca*²³⁴. También en obsequio a la memoria de don Pedro Calderón de la Barca se hicieron otras dos funciones en el teatro Príncipe y en el teatro de la Cruz, los días 25 y 26 de mayo de 1842²³⁵, con algunos de sus títulos más conocidos.

III.1.6 Estructura de las sesiones teatrales

Atendiendo al estudio realizado tras la elaboración de la cartelera teatral de 1834 a 1844, se puede establecer un patrón de cómo se articulaban las sesiones teatrales. Comenzaban con una introducción musical, a continuación se representaba una pieza teatral en varios actos o una ópera, se hacía un intermedio de baile o musical y se concluía con un fin de fiesta que podía ser otra pieza teatral de un solo acto o un sainete²³⁶. En ocasiones se representaban tres piezas breves y entre ellas se realizaban los bailes o intermedios musicales, que solían ser extractos de óperas, para que los actores cambiaran el vestuario. En esta época los intermedios breves rara vez se intercalaban entre los actos de la pieza larga de la función, como se hacía en el Siglo de Oro y en el siglo XVIII, sino que se dejaban para el final de la función o entre obras. Tan sólo cuando los cambios de escenografía de una obra resultaban complicados, para evitar que el público se impacientara mientras los maquinistas trabajaban sobre el escenario a telón cerrado, la orquesta amenizaba los descansos con una sinfonía²³⁷.

²³³ *Ibid.*, 18 de abril de 1841, nº 2214.

²³⁴ BHMM MUS 652-18

²³⁵ *Diario de Avisos*, 25 y 26 de mayo de 1842, nº 2616, nº 2617.

²³⁶ Como excepción comentar el caso de la tragedia en cinco actos de Francisco Martínez de la Rosa, *Edipo*, que, debido a la particular disposición de la escena, no permitía hacer ni intermedio de baile, ni sainete, ni comedia en un acto al final de la función como era habitual. Tan sólo se podía introducir con una sinfonía.

²³⁷ Gracias al estudio realizado en base a la cartelera teatral se puede determinar que las obras que requirieron este procedimiento a lo largo de la década 1834-1844 fueron siete: *La expiación*, drama espectáculo en cuatro actos traducido por Ventura de la Vega; *Juez y reo de su causa o Don Jaime el justiciero*, comedia en cuatro actos de Antonio Martínez Meneses; *La misma conciencia acusa*, comedia en cinco actos de Agustín Moreto; *Malvina o El casamiento por convicción*, comedia en dos actos de Eugène Scribe y traducida por Manuel Bretón de los Herreros; *Amar por arte mayor*, comedia en tres actos de Tirso de Molina; *Los jesuitas de la*

En algunas sesiones teatrales excepcionales sí que se daba el caso de que se intercalaran intermedios breves entre los actos de la obra dramática más larga. Estas excepciones solían suceder bien en las funciones extraordinarias de carácter patriótico en las que alguna vez se intercalaban himnos entre los actos de la pieza larga, bien en las funciones cuya recaudación se destinaba a algún artista en concreto que al elegir el repertorio así lo prefiriera o, durante los conciertos vocales o instrumentales.

Los conciertos de música como los conocemos hoy en día, como recitales completos, no existían. Eran intervenciones en las que frecuentemente se interpretaban extractos o temas de las óperas más aplaudidas por el público y se denominaban conciertos vocales o instrumentales. En base al estudio de la cartelera teatral realizado se conoce cuándo tuvieron lugar estas intervenciones musicales. Los días 1 y 2 de octubre de 1834 se ofrecieron dos conciertos vocales e instrumentales interpretados por Cristina Antero Villó para celebrar su regreso a los teatros de la capital²³⁸. En ambos conciertos, además de extractos de distintas óperas, Esteban del Río cantó acompañándose de una guitarra el *polo y caña*, escena popular tomada de las costumbres de Andalucía. El 27 de febrero de 1836 se unieron las orquestas de los dos teatros en el Príncipe para ofrecer un gran concierto vocal e instrumental²³⁹. En el teatro de la Cruz los días 7, 9 y 11 de abril de 1840²⁴⁰, el profesor de violín Ghys interpretó varias piezas compuestas por él mismo. En el Príncipe actuó el dúo de violín y piano formado por Sainton, primer violín del teatro de la Real Academia de Música de París y Luders, pianista de cámara de S. M. el rey de Suecia, el día 16 de septiembre de 1841²⁴¹. Al contrario que en otras funciones que entre los actos de las representaciones teatrales se interpretaban piezas musicales, esta vez, entre las diferentes obras del concierto, se representó por actos la comedia en tres actos traducida por Ventura de la Vega *El héroe por fuerza*. El día 18 de ese mismo mes²⁴², los mismos intérpretes repitieron programa pero esta vez la obra teatral que se intercaló en los descansos fue la

corte de Luis XV y el conde de San Germán, comedia en tres actos traducida por Manuel Bretón de los Herreros y *Guillermo Tell*, drama histórico en cuatro actos y en verso de Antonio Gil de Zárate.

²³⁸ *Diario de Avisos*, 1 y 2 de octubre de 1834, nº 274, nº 275.

²³⁹ *Ibid.*, 27 de febrero de 1836, nº 332.

²⁴⁰ *Ibid.*, 7, 9 y 11 de abril de 1840, nº 1838, nº 1840 y nº 1842.

²⁴¹ *Ibid.*, 16 de septiembre de 1841, nº 2365.

²⁴² *Ibid.*, 18 de septiembre de 1841, nº 2367.

comedia en dos actos traducida por Manuel Bretón de los Herreros *¿Se sabe quién gobierna?* Lo mismo ocurrió al día siguiente en el que se volvió a repetir el programa musical variando la pieza teatral. En esta ocasión fue la comedia en tres actos de Lope de Vega *Buen maestro es amor o La niña boba*, la que se entremezcló con las piezas musicales²⁴³. Los días 20, 21 y 22 de diciembre de 1842²⁴⁴, se interpretó en fragmentos la comedia de Eugène Scribe y traducida por Ventura de la Vega *La segunda dama duende* entre las piezas para flauta que interpretó Jose María Rivas, primer flauta de la Sociedad Filarmónica, en el teatro Príncipe. El teatro de la Cruz ofreció el 24 de marzo de 1843²⁴⁵ un dúo de guitarras formado por los profesores Vicente Cano y Tomás Damas. Entre las piezas que interpretaron los cantantes Francisco Salas y Manuel Ojeda los días 7, 8, 23, 24 y 26 de noviembre de 1843²⁴⁶, se interpretó por actos la comedia de Luis de Olona *¿Si acabaran los enredos?*

Como se puede observar, en base a las exigüos conciertos vocales e instrumentales que tuvieron lugar a lo largo de la década de 1834-1844, la música en estado puro, sin acompañar la escena, no era prioritaria para los programadores de los teatros, lo que indica que tampoco era requerida por el público. Esta forma *amena* de presentar la música denota un carácter popular y una intención por parte de los teatros de ofrecer una programación al gusto de todos los públicos, un público que tenía prohibido fumar, comer, mantener discusiones o hablar durante las representaciones pero que, a pesar de ello, no dudaba en emitir comentarios en voz alta, insultos o piropos a los actores y actrices y que, según el aspecto del suelo del patio de butacas tras las funciones, hacía evidente que no faltaban las viandas durante las cuatro horas que duraba la sesión²⁴⁷.

El otro tipo de descansos entre las diferentes obras que conformaban la sesión teatral solían anunciarse como bailes nacionales y, ocasionalmente, se especificaba el tipo de paso que se iba a bailar. Según avanza la década se puede observar que la afición se decanta por las danzas foráneas: baile del paso noble, baile escocés, baile inglés, mazurca,

²⁴³ *Ibid.*, 19 de septiembre de 1841, nº 2368.

²⁴⁴ *Ibid.*, 20, 21 y 22 de diciembre de 1842, nº 2825, nº 2826 y nº 2827.

²⁴⁵ *Ibid.*, 24 de marzo de 1843, nº 2919.

²⁴⁶ *Ibid.*, 7, 8, 23, 24 y 26 de noviembre de 1843, nº 7, nº 8, nº 23, nº 24 y nº 26.

²⁴⁷ LARRA, Mariano José. “¿Quién es el público y dónde se encuentra?” *Artículos de...*, pp. 81 y 82.

vals galop, o *pas-de-deux* extraídos de grandes ballets; que fueron sustituyendo a los bailes populares: boleras, manchegas, fandangos, zapateados, baile de *La furlanga*, baile de *El bartolito*, baile grotesco, baile de *La cachucha*²⁴⁸.

También se ofrecían números de baile integrados en el argumento de las obras teatrales como en el cuarto acto de *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Francisco Martínez de la Rosa, en *Mari-Hernández la Gallega* de Tirso de Molina en que se bailaba *La gallegada* en el segundo acto o en *Por la puente Juana* de Lope de Vega en que se bailaba el paso antiguo español *Las habas verdes*. *La gallegada* y *Las habas verdes* cosecharon su propio éxito y se representaron como intermedios de baile repetidas veces a lo largo de toda la década.

Además de como intermedios o números dentro de las piezas teatrales los coreógrafos de los teatros solían mostrar en cada temporada algunos ballets completos. Era frecuente representar algún ballet en la función a beneficio de los actores de nochebuena.

Manuel Casas coreografió *Las castellanas urbanas* (1834), *El lechuguino en la aldea* (1836), *Zafiro y Aurora* (1839), *Laurentino triunfante en Roma* (1839) y *El paje de dos coletas* (1841). Juan Bautista Cozzer *La hija del Vergel* (1837), *Guillermo Tell* (1838) y en colaboración con Antonio Cairón *Adastro y Lircano* (1838) y *El aniversario de la constitución o Una función con Facciosos* (1838). Antonio Carión en solitario presentó *El abate enamorado* (1838) y *El rapto de Proserpina* (1841)²⁴⁹. Francisco Piattoli coreografió *Los facciosos en Galipienza* (1835) y *Las patriotas catalanas* (1835). Víctor Bartholomin presentó *La lámpara maravillosa* (1842), *Pizarro o La conquista del Perú* (1843) y *La encantadora o El triunfo de la cruz* (1843) y el coreógrafo Filippo Taglioni *La Silfida* (1842).

²⁴⁸ Para conocer las impresiones que de nuestros bailes populares tenían los extranjeros que visitaban el país a principios del siglo XIX véase: TORRE MOLINA, M.^a José. “Música y baile en los relatos de viajeros extranjeros por Andalucía (1759-1833)”. En: *Campos Interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Begoña Lolo (ed.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol I, pp. 87-114.

²⁴⁹ Antonio Cairón contribuyó al arte de la danza con la traducción, revisión y mejora del siguiente tratado: *Compendio de las principales reglas del baile: traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1820.

Esta forma variada de presentar las sesiones teatrales que denota cercanía al público, se reafirma con la presencia de otro tipo de espectáculos que convivían con la ópera y el verso tanto en el teatro de la Cruz como en el Príncipe. Estos espectáculos variados eran: ejercicios atléticos de los Sres. Manché y Darras; ejercicios gimnásticos de *El Hércules español*, en el anuncio del espectáculo se ofrece un premio de 800 reales al intrépido luchador que derribe al Hércules; ejercicios gimnásticos de Leboenf; ejercicios gimnásticos de los hermanos acróbatas Turem; ejercicios gimnásticos de Paula y Julia, hermanas malabaristas y contorsionistas; ejercicios gimnásticos del indio Medua Samme, contorsionista, forzudo y faquir; intrépida actuación de un domador de fieras; espectáculo de magia por Juan Faugier; espectáculo variado del indio Cossoul, que además de hacer disfrutar al público con sus juegos orientales también era compositor e intérprete de violín y violoncello o los ejercicios gimnásticos de los hermanos Epifanio y Santiago Padrón²⁵⁰.

²⁵⁰ Incluso funcionaba como reclamo que en el capricho dramático en un acto de Manuel Bretón de los Herreros *El hombre gordo*, interviniera el actor Joaquín González, de veintinueve años de edad, famoso por su obesidad.

III.2 Análisis de la cartelera teatral

Ante el variado y amplio espectro de espectáculos que se ofrecían durante las sesiones teatrales, vamos a conocer ahora, gracias al estudio estadístico de los datos extraídos de la cartelera teatral, en qué medida se representaban cada uno de los géneros.

En primer lugar se analiza la proporción entre los dos grandes géneros que inundaban los teatros de la Cruz y del Príncipe durante la década romántica de 1834 a 1844: el verso y la ópera.

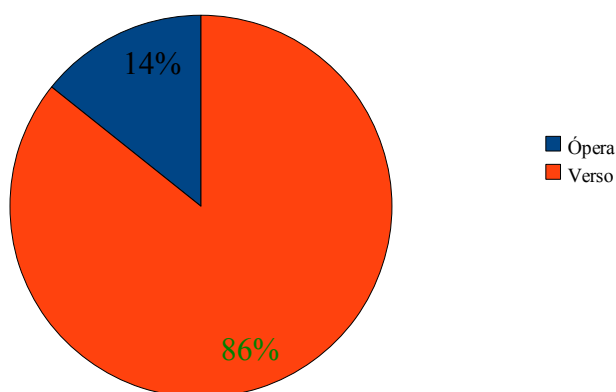


Figura I: Representaciones de ópera frente a verso.

Como se puede apreciar, a pesar del temor que se generó de que la ópera, o el denominado *furor filarmónico*, eclipsara el resto de los géneros, su presencia frente al teatro de verso es cuantitativamente inferior.

En el siguiente gráfico referido a toda la década y a los dos teatros Cruz y Príncipe, se puede observar que dentro del teatro de verso predominaban las comedias mas, la representación de dramas aún continúa siendo mayor que la de óperas.

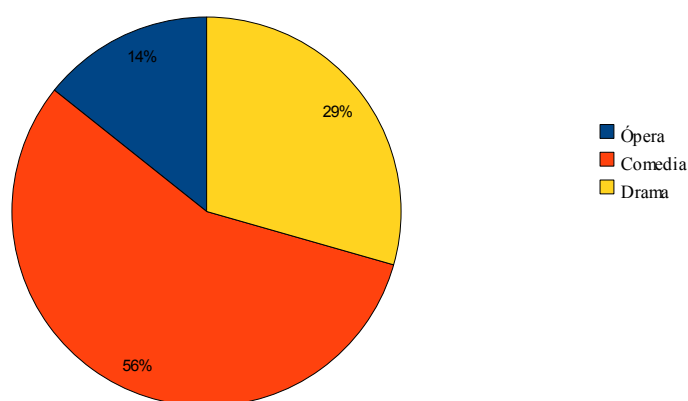


Figura II: Representaciones de ópera frente a drama y comedia

También existen diferencias entre las programaciones de los dos teatros que son objeto de este estudio. En el siguiente gráfico se advierte que el teatro de la Cruz estaba destinado prioritariamente a la ópera mientras que el Príncipe al verso. Dentro del porcentaje de representaciones de verso de ambos teatros siguen predominando las comedias doblando en número a los dramas.

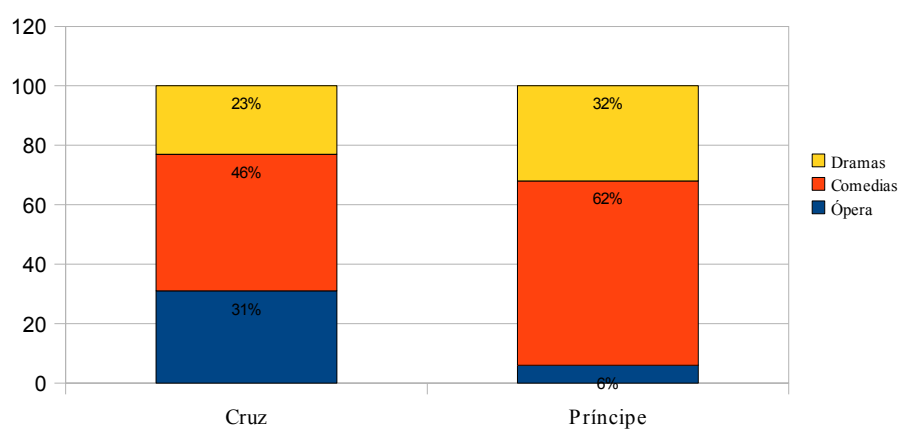


Figura III: Número de representaciones por géneros y por teatro

A lo largo de las diez temporadas también se pueden apreciar diferencias entre los dos teatros, Cruz y Príncipe, a la hora de programar comedia, drama u ópera.

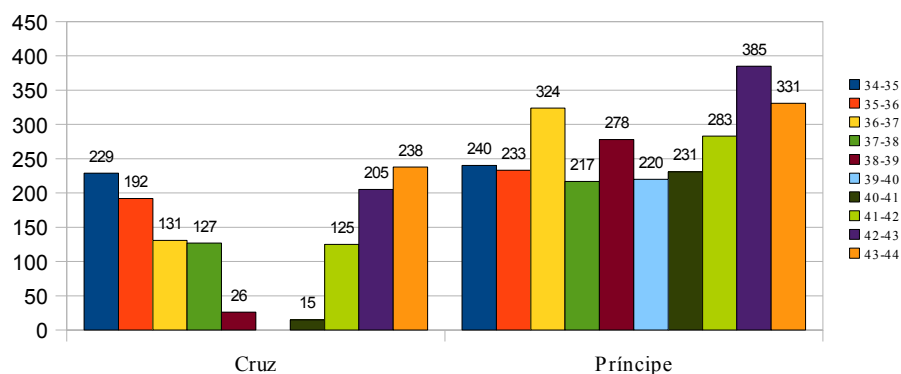


Figura IV: Comedias por temporada y teatro

En el teatro de la Cruz no hubo representaciones de comedias durante la temporada 1839-1840 porque se dedicó este teatro exclusivamente a la ópera. En este teatro se representaron un total de 1288 comedias a lo largo de toda la década, mientras que en el teatro Príncipe se representaron un total de 2612.

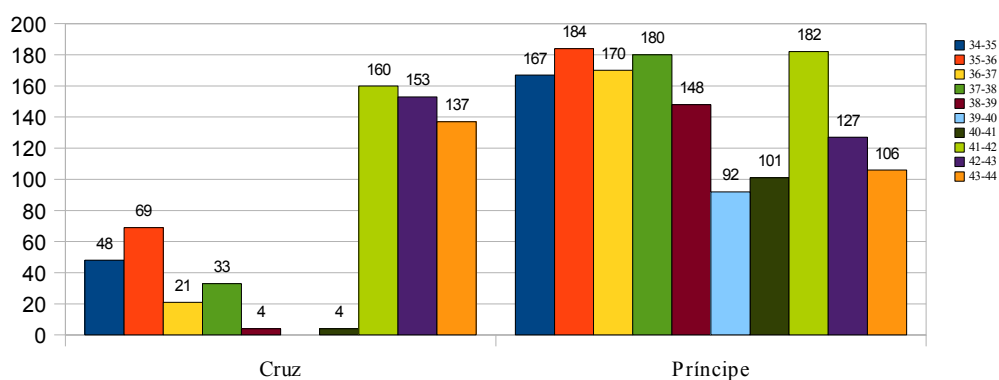


Figura V: Dramas por temporada y teatro

En el teatro de la Cruz no hubo representaciones de dramas durante la temporada 1839-1840 porque, como se ha indicado anteriormente, este teatro se dedicó exclusivamente a la ópera. En el teatro de la Cruz se representaron un total de 629 dramas a lo largo de toda la década, mientras que en el Príncipe se representaron un total de 1336.

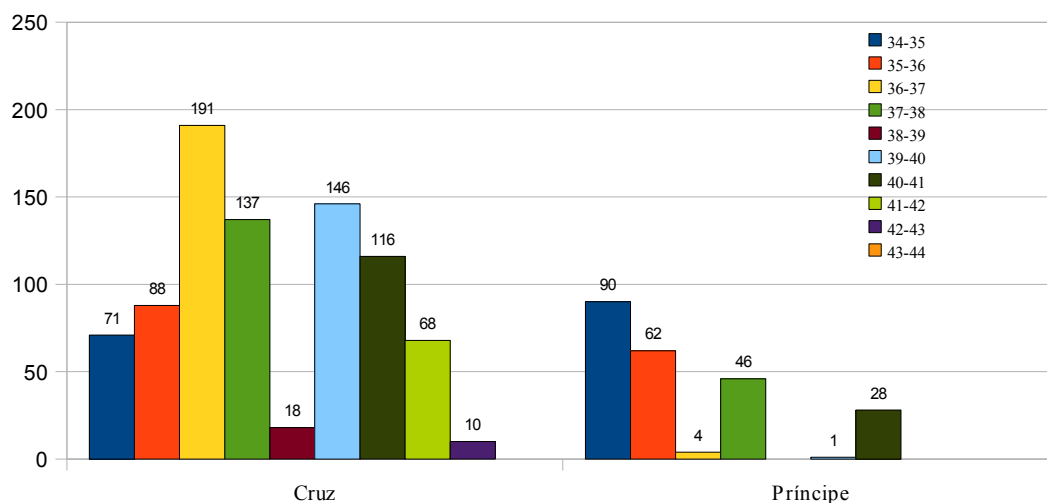


Figura VI: Óperas por temporada y teatro

En la temporada 1843-1844 no hubo ópera en ninguno de los dos teatros ya que desde la temporada anterior la compañía de ópera había dejado de trabajar en los teatros reales y se había trasladado, con Ramón Carnicer al frente como director, al teatro Circo donde firmó un contrato con su empresario Segundo Colmenares. Para las pocas funciones de ópera que se ofrecieron en el teatro de la Cruz se improvisó un elenco, tal y como anteriormente había sucedido durante la temporada 1838-1839 cuando el entonces apoderado de los teatros Luis María Pastor, denunció que los costosos montajes de ópera estaban llevando la empresa a la bancarrota. Es evidente que el teatro destinado a la ópera era el de la Cruz y durante las temporadas 1838-1839, 1839-1840, 1841-1842 y 1842-1843 no se representó ninguna en el teatro Príncipe. También se puede observar que durante las tres últimas temporadas de esta cartelera, 1841-1842, 1842-1843 y 1843-1844, descienden las representaciones de ópera y aumentan las de dramas y comedias en el teatro de la Cruz.

De las 1065 óperas representadas en esta década 907 fueron óperas serias, 150 fueron óperas bufas, 16 fueron óperas españolas y cuatro óperas semiserias. Aunque, como se ha comentado, en algunas temporadas no hubo ópera, sobretudo en el teatro Príncipe, sí que se representaban algunos números de las mismas: arias, cavatinas, dúos, tercetos, finales, introducciones, oberturas, rondós, sinfonías, variaciones sobre los temas más famosos e incluso actos sueltos. En total hubo unas 871 representaciones de extractos de

óperas y, de las sinfonías que preludiaban las sesiones teatrales, un doce por ciento eran sinfonías de óperas. Las más interpretadas fueron la sinfonía de la ópera de Gioacchino Rossini *Guillermo Tell* con 74 representaciones en los diez años, la sinfonía de la ópera *La muda di Portici* de Daniel-Francois Auber con 47 representaciones y la sinfonía de la ópera *La gazza ladra* de Gioacchino Rossini con 31 representaciones.

En el Cuadro I se pueden leer los nombres ordenados alfabéticamente de los compositores de óperas que fueron representadas durante estos diez años en los teatros Príncipe y Cruz junto al número de los diferentes títulos y las veces que se llevaron a escena.

Cuadro I: Compositores de óperas

Compositor	Número de óperas representadas	Número de representaciones
Auber, Daniel-Francois	2	27
Basili, Basilio	2	5
Bellini, Vincenzo	7 y extractos	315
Boïeldieu, Francois Adrien	1	2
Carnicer, Ramón	1 y extractos	4
Cimarosa, Domenico	extractos	
Coccia, Carlo	1 y extractos	8
Coppola, Pietro Antonio	1 y extractos	2
Donizetti, Gaetano	20 y extractos	253
Ducassi, Manuel	1 y extractos	5
Eslava, Miguel Hilarión	1 y extractos	8
García, Manuel	1 y extractos	11
Gaveaux, Pierre	1	2
Méhul, Étienne	1 y extractos	2
Mercadante, Saverio	5 y extractos	40
Meyerbeer, Giacomo	1 y extractos	4

Compositor	Número de óperas representadas	Número de representaciones
Mosca, Giuseppe	1	2
Mozart, Wolfgang Amadeus	1	4
Nicolai, Otto	1	10
Pacini, Giovanni	2 y extractos	13
Persiani, Giuseppe	1 y extractos	5
Ricci, Federico	1 y extractos	27
Ricci, Luigi	6 y extractos	82
Rossi, Lauro	1 y extractos	17
Rossini, Gioacchino	11 y extractos	183
Saldoni, Baltasar	2 y extractos	34
Sánchez Lamadrid, Ventura	1	8
Weber, Carl Maria	extractos	

Los grandes títulos de esta década fueron, en orden de mayor a menor número de representaciones: *Norma*, *I Puritani* e *I Capuletti ed Montecchi* de Vincenzo Bellini; *El barbero de Sevilla* y *Guillermo Tell* de Gioacchino Rossini; *La straniera* de Vincenzo Bellini; *Belisario*, *Gemma di Vergy* y *Lucrecia Borgia* de Gaetano Donizetti y *Otello* de Gioacchino Rossini. Los tres compositores más aplaudidos, como se aprecia en el Cuadro I, son en este orden Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti y Gioacchino Rossini.

Los teatros, a la hora de elaborar unas sesiones teatrales tan largas y variadas, tenían que prestar un especial interés a la duración de cada uno de los géneros que se representaban para que el resultado fuera equilibrado. A continuación, y para cada uno de los grandes géneros, se va a proceder a determinar las preferencias de los teatros a la hora de programar, en relación al número de actos de las obras.

Dentro del género de las comedias se puede observar una predilección por representar las comedias de uno y tres actos y, en segundo lugar, las de dos actos. La abundancia de comedias en un acto se explica porque solían utilizarse como fin de fiesta; las de tres actos por presentar una estructura equilibrada de exposición, desarrollo y desenlace y, las de dos actos, por ser una versión comprimida de las anteriores. Rara vez permite la trama argumental de una comedia extenderse más de tres actos aunque, como se aprecia en el siguiente gráfico, durante esta década se representaron un número considerable de comedias divididas en cuatro y cinco actos.

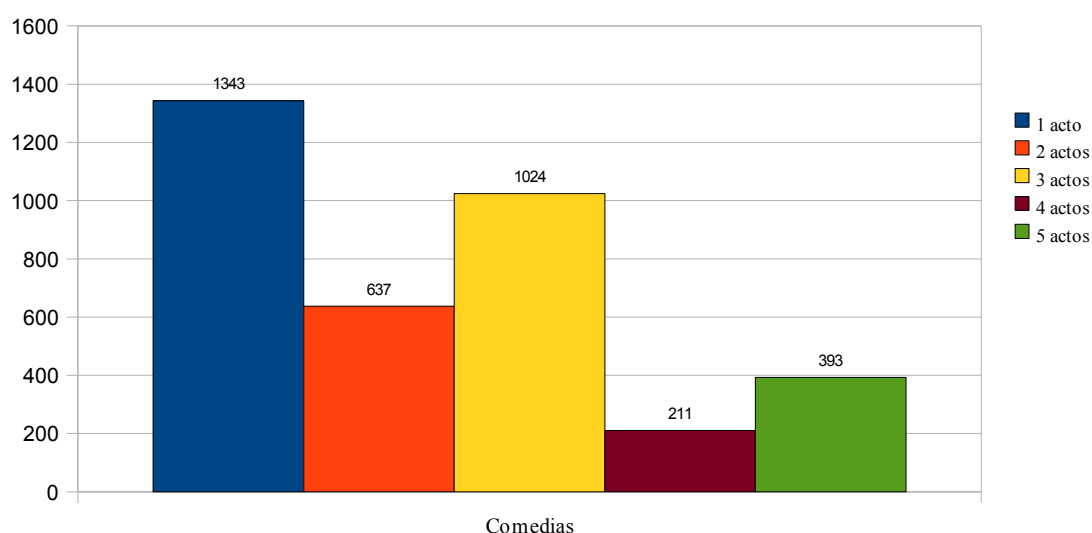


Figura VII: Número de representaciones de comedias según el número de actos

Dentro del género de los dramas se advierte una predilección por los que se dividen en cinco, tres o cuatro actos. Al contrario que sucedía en las comedias, la trama argumental de este género sí que precisa de mayor longitud para ser explicada con exactitud. Por otra parte, carece de sentido concluir una sesión teatral con un drama en un acto ya que anularía la función estimulante propia de los espectáculos. Asimismo, observando en el gráfico las pocas representaciones de dramas de seis actos que se llevaron a cabo, se puede deducir que las obras de este género de excesiva duración tampoco fueron bien acogidas.

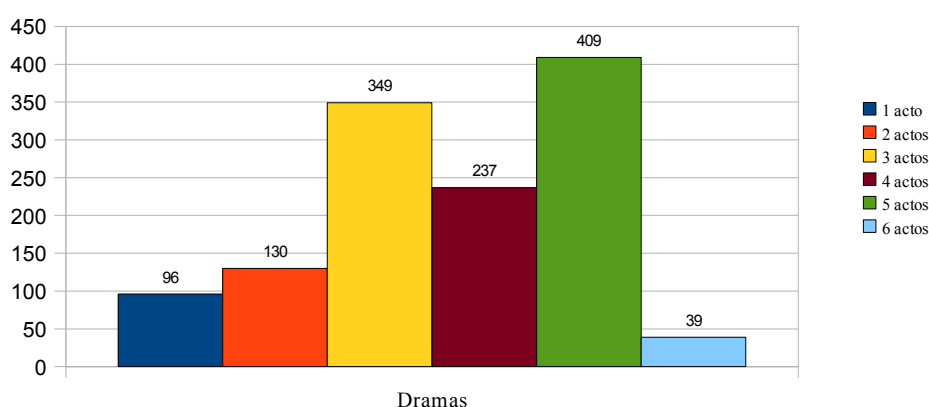


Figura VIII: Número de representaciones de dramas según el número de actos

Las óperas más representadas fueron las estructuradas en dos actos seguidas, en un porcentaje menor de la mitad, por las de tres actos. Como se aprecia en el siguiente gráfico, las representaciones de óperas constituidas por uno, cuatro o cinco actos, fueron casi inexistentes.

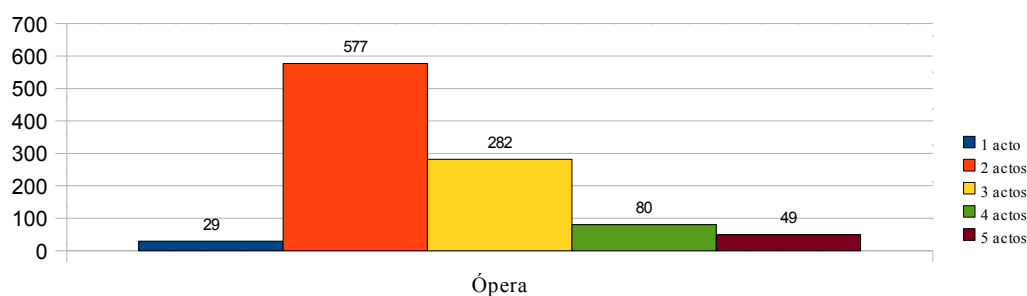


Figura IX: Número de representaciones de óperas según el número de actos

Una de las grandes luchas de los dramaturgos y los administradores de los teatros fue la de hacer prevalecer las obras originales escritas en español frente a las traducciones. En el siguiente gráfico se comprueba el fracaso de estas intenciones ya que en ambos géneros es mayor el número de obras traducidas representadas que de originales. En los dramas es más acusada la diferencia porque tan sólo un 20% son originales; mientras que en las comedias esta proporción es de un 40% de comedias originales frente a un 60% de traducidas.

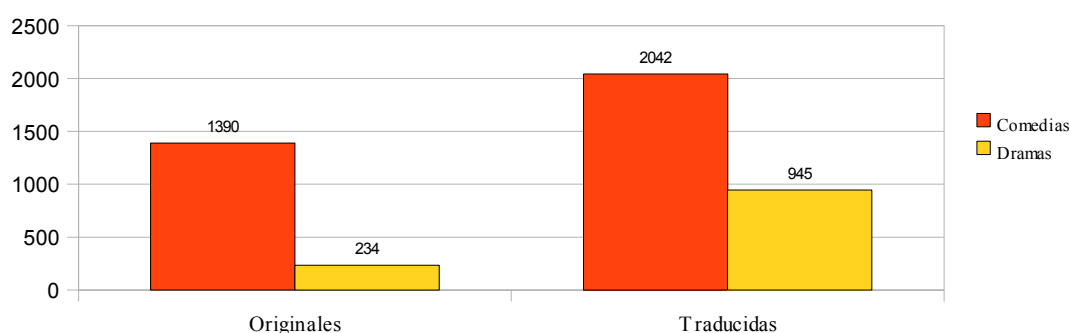


Figura X: Número de representaciones originales y traducidas por géneros

En la mayoría de los casos el idioma original de las obras que requerían traducción era el francés ya que tan sólo se representaron tres títulos trasladados del alemán: *Los dos granaderos* de Christian Johann Heinrich Heine, y *La corona de laurel* o *La fuerza de las leyes* y *La reconciliación* o *Los dos hermanos* ambos de August von Kotzebue; y uno del inglés, *Macbeth* de William Shakespeare.

Dentro del gran número de dramas traducidos se analiza, en el siguiente diagrama, la proporción frente a dramas originales según el número de actos en los que estuvieran divididas las obras. Se puede apreciar que las representaciones de dramas originales estructurados en uno, dos y seis actos eran casi inexistentes y que los dramas más abundantes, los de cinco actos, eran en su mayoría traducciones.

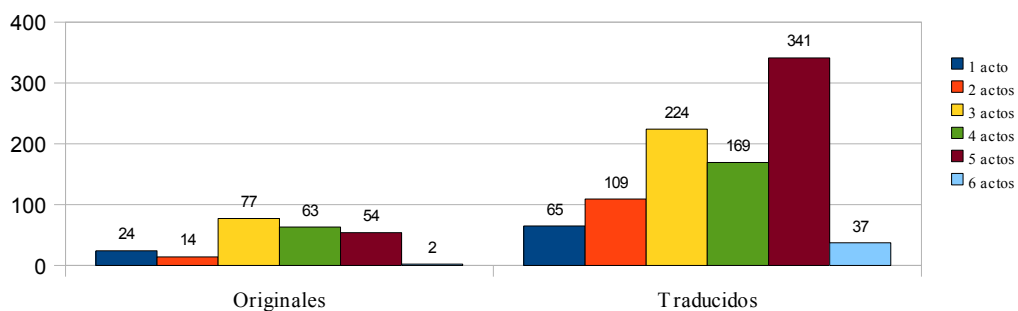


Figura XI: Número de representaciones de dramas originales y traducidos según el número de actos

Realizando el mismo estudio con las comedias se observa que el número de las divididas en tres y cuatro actos es mayor en las originales que en las traducidas.

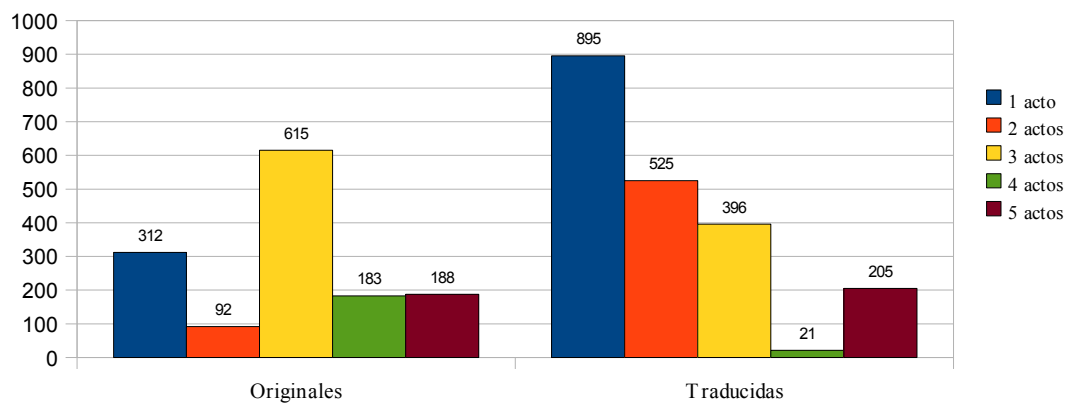


Figura XII: Número de representaciones de comedias originales y traducidas según el número de actos

Podemos concluir entonces que, en los dramas siempre es superior el número de representaciones de obras traducidas, mientras que en las comedias, el número de representaciones de obras traducidas también es mayor exceptuando las de tres y cuatro actos donde suelen predominar las originales.

De las 1288 comedias que se representaron en el teatro de la Cruz un 44% fueron traducciones y se estrenaron veintidós comedias de autores españoles: en la temporada 1835-1836: 1; en la temporada 1837-1838: 1; en la temporada 1840-1841: 1; en la temporada 1841-1842: 1; en la temporada 1842-1843: 4 ; y en la temporada 1843-1844: 14.

De las 2612 comedias representadas en el teatro Príncipe un 50% fueron traducciones y durante toda la década se estrenaron cincuenta y cuatro comedias de autores españoles: en la temporada 1834-1835: 1; en la temporada 1836-1837: 3; en la temporada 1837-1838: 3; en la temporada 1838-1839: 4; en la temporada 1839-1840: 6; en la temporada 1840-1841: 8; en la temporada 1841-1842: 5; en la temporada 1842-1843: 6; y en la temporada 1843-1844: 18.

En el teatro de la Cruz se representaron un total de 629 dramas de los que un 40% fueron traducciones. Durante toda la década se estrenaron veinticuatro dramas de autores españoles: en la temporada 1837-1838: 2; en la temporada 1841-1842: 7; en la temporada 1842-1843: 9; y en la temporada 1843-1844: 6.

En el teatro Príncipe se representaron un total de 1336 dramas de los que un 37% fueron traducciones. Durante toda la década se estrenaron cuarenta y nueve dramas de autores españoles: en la temporada 1834-1835: 4; en la temporada 1835-1836: 2; en la temporada 1836-1837: 3; en la temporada 1837-1838: 10; en la temporada 1838-1839: 5; en la temporada 1839-1840: 5; en la temporada 1840-1841: 2; en la temporada 1841-1842: 7; en la temporada 1842-1843: 4; y en la temporada 1843-1844: 7. Se puede concluir por tanto que el teatro Príncipe en su programación favoreció más que el teatro de la Cruz la producción de dramas originales en lengua española.

En el siguiente Cuadro II se pueden leer los nombres ordenados alfabéticamente de los traductores que transcribieron obras escritas originalmente en otros idiomas junto con el número de títulos que tradujeron y fueron representados así como el número total de representaciones.

Cuadro II: Traductores

Traductor	Número de títulos representados traducidos	Número de representaciones
Altés, Francisco	1	5
Baranda de Carrión, Pedro	1	2
Botti, Domenico	1	2
Bretón de los Herreros, Manuel	33	430
Burgos, Miguel de	1	3
Calvo, Luis	1	3
Carnerero, Jose María de	7	34
Coll, Gaspar Fernando	21	134
Coll, Gaspar Fernando y Cruz Tirado, Juan de la	2	62
Coll, Gaspar Fernando y Gil, Isidoro	1	10
Collar y Bueren, Silvestre	1	4
Cruz, Ramón de la	1	10
Cruz Tirado, Juan de la	8	49
Cruz Tirado, Juan de la y Lombía, Juan	1	32
Díaz, Jose María	1	5
E. S.	1	5
Enciso Castrillón, Félix	3	25
Escosura, Jerónimo de la	1	8
Escosura, Narciso de la	4	26
Escosura, Patricio de la	1	3

Traductor	Número de títulos representados traducidos	Número de representaciones
Fontcuberta, Josep Andreu	3	20
García de la Huerta, Vicente	1	4
García de Villalta, José	1	4
García Doncel, Carlos	5	48
García Doncel, Carlos y Gil, Isidoro	1	4
García Doncel, Carlos y Valladares y Garriga, Luis	5	49
García Gutiérrez, Antonio	5	34
García Suelto, Tomás	1	2
Gil, Isidoro	24	139
Gil, Isidoro y Castejón, L.	2	19
Gil, Isidoro y Ojeda, Antonio María	2	9
Gil de Zárate, Antonio	5	65
Goli y Busa, Isidro	1	4
Goli y Busa, Isidro y Fontecio, L.	1	6
González de Carvajal, Ramón	1	28
Gorostiza, Manuel Eduardo de	2	17
Grimaldi, Juan de	1	32
Gutiérrez, Antonio María	1	15
Hartzenbusch, Juan Eugenio de	1	55
Hartzenbusch, Juan Eugenio de y González d'Apousa, Eugenio	1	5
Iznardi, Ángel	1	2
J. L.	1	5
Larra, Mariano José de	4	97
Lasheras, Manuel Antonio	1	2
Lombía, Juan	4	85
Lombía, Nicolás	1	8

Traductor	Número de títulos representados traducidos	Número de representaciones
Marchena, José	1	14
Navarrete, Ramón de	3	18
Ochoa, Eugenio de	3	43
Ojeda, Antonio María de	2	11
O'Neill, Félix de	1	2
P. N de S.	1	5
Peral, Juan del	5	46
Pezuela, Juan de la	1	15
Romea, Julián	1	7
Romero Larrañaga, Gregorio	1	3
Saviñón, Antonio	1	4
Segovia, Antonio María	1	12
Solís, Dionisio	8	46
Tapia García, Eugenio de	1	9
Trueba y Cosío, Telesforo	1	2
Valladares y Garriga, Luis	1	4
Varela, José	1	11
Vega, Ventura de la	59	828
Vega, Ventura de la, Retes, Luis de y González, Eugenio Juan	1	5
Traducción del francés sin autor	3	16

Como se aprecia en el Cuadro II, los traductores que más títulos transcribieron a nuestra lengua para ser representados durante esta década fueron Ventura de la Vega, Isidoro Gil, Gaspar Fernando Coll y Manuel Bretón de los Herreros. De los 65 traductores más de la mitad escribían también obras originales que fueron representadas durante estos diez años, entre ellos dramaturgos tan destacados como Bretón de los Herreros, Patricio de

la Escosura, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Larra o Ventura de la Vega.

Además de los traductores también había otro colectivo que se dedicaba a refundir las obras de los autores del Siglo de Oro: Félix Lope de Vega y Carpio, Pedro Calderón de la Barca, Jerónimo de Cuéllar, Francisco de Rojas Zorrilla, Tirso de Molina o Agustín Moreto, para adaptarlas a los espacios y gustos del público del Romanticismo. Durante esta década las refundiciones que se representaron sobre los escenarios solían ser de Dionisio Solís, Manuel Bretón de los Herreros, Manuel Eduardo Gorostiza, Antonio de Zamora y Cándido María Trigueros.

En el siguiente Cuadro III se pueden leer los nombres ordenados alfabéticamente de los autores españoles de comedias que fueron representadas durante estos diez años en los teatros Príncipe y de la Cruz junto al número de los diferentes títulos escritos y puestos en escena y el número de veces que se representaron. En el género comedia se están incluyendo los subgéneros: fin de fiesta, con dos representaciones en toda la década; juguete cómico, con 118; comedia de magia, con 211; intermedio dramático, con cinco; comedia espectáculo, con nueve y comedia histórica, con diez.

Cuadro III: Autores españoles de comedias

Autor	Número de títulos representados	Número de representaciones
Abenamar	1	3
Álvarez Espino, Romualdo	1	9
Andueza, Jose María de	1	2
Asquerino, Eduardo	3	16
Azcona, Agustín	1	1
Belmonte Bermúdez, Luis de	1	43
Benavides, Juan de	1	8
Bretón de los Herreros, Manuel	49	514
C.P.M.S.	1	15
Calderón de la Barca, Pedro	10	50

Autor	Número de títulos representados	Número de representaciones
Campillo, Ramón	1	5
Cañizares, José de	2	23
Cruz Tirado, Juan de la	1	3
Cruz, Ramón de la	1	7
Cuéllar, Jerónimo de	1	2
Diana, Manuel Juan	3	22
Diana, Manuel Juan y Hartzenbusch, Juan Eugenio	1	5
Echegaray, José	1	2
Enciso Castrillón, Félix	1	6
Espronceda, José de	1	3
Fernández de Moratín, Leandro	6	48
Flores y Arenas, Francisco	1	15
Forner, Juan Pablo	1	1
Franquelo, Ramón	1	6
García Doncel, Carlos	1	5
García Doncel, Carlos y Valladares y Garriga, Luis	2	32
García Gutiérrez, Antonio	1	9
Gil de Zárate, Antonio	2	7
Gironella, Antoni de	2	8
Gorostiza, Manuel Eduardo de	3	42
Grimaldi, Juan de	1	53
Hartzenbusch, Juan Eugenio	5	80
Jiménez, Joaquín y Paradas, Enrique	1	5
Jovellanos, Gaspar Melchor de	1	1
Larra, Mariano José de	1	9
Lasheras, Manuel Antonio	1	16

Autor	Número de títulos representados	Número de representaciones
Lasheras, Manuel Antonio y Coll, Gaspar Fernando	1	6
Lías y Rey, Ramón	1	8
Livry, Carlos	1	6
Lope de Vega y Carpio, Félix	8	58
Martí, Francisco de Paula	1	3
Martínez de la Rosa, Francisco	4	44
Martínez de Meneses, Antonio	1	4
Martínez Villergas, Juan	1	5
Martínez, Juan Manuel	1	3
Mira de Amescua, Antonio	1	1
Molina, Tirso de	10	52
Moncín, Luis Antonio José	2	4
Moreto, Agustín	5	35
Navarrete, Ramón de	3	17
Navarro Villoslada, Francisco	1	5
Olona, Luis de	2	13
Rancés e Hidalgo, Manuel	1	5
Rodríguez Rubí, Tomás	11	118
Rodríguez Rubí, Tomás y Asquerino, Eduardo	1	3
Rojas Zorrilla, Francisco de	5	19
Ruiz de Alarcón, Juan	2	11
Saavedra, Ángel, duque de Rivas	3	17
Santa Ana, Manuel de	1	6
Serralde, Miguel de	1	5
Silva, Feliciano de	1	5
Varela, José	1	4

Autor	Número de títulos representados	Número de representaciones
Vega, Ventura de la	4	53
Zamora, Antonio de	1	20
Zavala y Zamora, Gaspar de	1	2
Zorrilla, José	3	23

De los 66 autores españoles de comedias el 25% escribieron títulos que no llegaron a ser representados en más de cinco ocasiones y siete de ellos consiguieron que sus comedias se representaran más de veinte veces. Son dieciséis los títulos que más éxito obtuvieron: *El mayor contrario amigo y El diablo predicador* (com. 3 a.) de Luis Belmonte Bermúdez; *Todo lo vence el amor o La pata de cabra* (com. de magia 3 a.) de Juan de Grimaldi; *La redoma encantada* (com. de magia 4 a.) de Juan Eugenio Hartzenbusch; *El diablo cojuelo* (juguete cómico) de Tomás Rodríguez Rubí; *Quiero ser cómico* (apropósito-dramático) de Ventura de la Vega; *El hechizado por fuerza* (com. 3 a.) de Antonio de Zamora; y las nueve comedias de Manuel Bretón de los Herreros *El pelo de la dehesa* (com. 5 a.), *El qué dirán y el qué se me da a mí* (com. 4 a.), *Ella es él* (com. 1 a.), *Marcela o ¿Cuál de los tres?* (com. 3 a.), *Medidas extraordinarias o Los parientes de mi mujer* (com. 1 a.), *Mi secretario y yo* (com. 1 a.), *Muérete y verás* (com. 4 a.), *No más muchachos* (com. 1 a.), y *Todo es farsa en este mundo* (com. 3 a.).

Como se puede observar en el Cuadro III el autor español con mayor número de títulos de comedias representadas y mejor aplaudidas de toda la década fue Manuel Bretón de los Herreros.

A continuación, en el Cuadro IV, se pueden leer los nombres ordenados alfabéticamente de los autores extranjeros de comedias que fueron representadas durante estos diez años en los teatros Príncipe y de la Cruz junto al número de los diferentes títulos escritos y puestos en escena y el número de veces que se representaron.

Cuadro IV: Autores extranjeros de comedias

Autor	Número de títulos representados	Número de representaciones
Bayard, Jean-Francois Alfred	4	68
Beaumarchais, Pierre Agustin Caron de	1	5
Celières, Pablo	1	3
Coguiard, los hermanos	1	27
Delavigne, Jean Francois Casimir	1	5
Desnoyers, Charles Louis Francois	2	5
Dieulafoy, Michel	1	23
Dumas, Alejandro	4	25
Duval, Alexandre	1	14
Duvert, Félix-Auguste	1	6
Fontan, Louis-Marie	1	5
Halevy, Ludovici	1	3
Kock, Charles Paul de	1	11
Kotzebue, August von	1	3
Laurencyn, Paul	3	18
Leuven y Brunswick	1	4
Marc-Michel y Marin, Albert	1	12
Marivaux, Pierre de	2	21
Marsollier, Beroit-Joseph	1	9
Melesville	3	11
Michel, Marc	1	2
Molière, Francois de	4	54
Picard, Louis Benoit	2	10
Roch, Nicolas Sébastien	1	13
Rosier, José Bernardo	2	18
Scribe Eugène	56	617

Autor	Número de títulos representados	Número de representaciones
Sedaine, Michel-Jeanne	1	19
Soulié, Federico	2	21
Souvestre, Emilio	1	15
Varín, Charles y Boyer, Louis	1	10
Vigny, Alfredo de	1	7

De los 29 autores extranjeros de comedias el 20% escribieron títulos que no llegaron a ser representados en más de cinco ocasiones y tres de ellos consiguieron que sus comedias se representaran más de veinte veces. Son nueve los títulos que más éxito obtuvieron: *El compositor y la extranjera* (com. 1 a.) de los hermanos Coguiard; *Desconfianza y travesura o A la zorra candilazo* (com. 1 a.) de Michel Dieulafoy; y las nueve comedias de Eugène Scribe *El amante prestado* (com. 1 a.), *El arte de conspirar* (com. 5 a.), *El ramillete y la carta* (com. 2 a.), *El vaso de agua o Las causas y los efectos* (com. 5 a.), *La segunda dama duende* (com. 3 a.), *La segunda donna o Ir a por lana y volver trasquilado* (com. 2 a.), *Las capas* (com. 2 a.), *Partir a tiempo* (com. 1 a.) y *Retascón, barbero y comadrón* (com. 1 a.). Como se puede observar en el Cuadro IV el autor extranjero con mayor número de títulos de comedias representadas y mejor aplaudidas de toda la década fue Eugène Scribe.

Seguidamente, en el Cuadro V, se pueden leer los nombres ordenados alfabéticamente de los autores españoles de dramas que fueron representados durante estos diez años en los teatros Príncipe y de la Cruz junto al número de los diferentes títulos escritos y puestos en escena y el número de veces que se representaron. El género drama incluye: drama bíblico, con diez representaciones en toda la década; drama espectáculo, con 70; drama religioso, con tres; drama jocoso, con siete; drama de magia, con 41; tragedia, con 113; juguete dramático, con ocho y drama histórico con 412 representaciones.

Cuadro V: Autores españoles de dramas

Autor	Número de títulos representados	Número de representaciones
Asquerino, Eusebio	2	12
Baranda de Carrión, Pedro	1	25
Benítez y Torres, Fulgencio	1	5
Bretón de los Herreros, Manuel	28	36
Castro y Orozco, José de	1	8
Cerda, Juan Mejía de la	1	3
Coll, Gaspar Fernando	1	2
Corradi, Fernando	1	6
Cruz Tirado, Juan de la	1	6
Cueto, Leopoldo Augusto de, Marqués de Valmar	1	4
Díaz, Jose María	3	14
Enciso y Castrillón, Félix	1	8
Escosura, Patricio de la	3	13
Fernández de Moratín, Leandro	1	15
Fontcuberta, Josep Andreu, Covert-Spring	1	2
García de Villalta, José	1	7
García Doncel, Carlos y Valladares y Garriga, Luis	2	12
García Gutiérrez, Antonio	6	84
García Gutiérrez, Antonio y Gil, Isidoro	1	3
Gil de Zárate, Antonio	10	119
Gil, Isidoro	1	4
González Bravo, Luis	1	3
Gorostiza, Manuel Eduardo de	1	4
Gostain y Varela, Leandro	1	4
Hartzenbusch, Juan Eugenio	5	55
Hernando Pizarro, Manuel	1	4

Autor	Número de títulos representados	Número de representaciones
Larra, Mariano José de	2	28
Lasheras, Manuel Antonio	1	14
Lope de Vega y Carpio, Félix	1	3
López de Ayala, Ignacio	1	20
Lorenzo D'Ayot, Manuel	1	5
Martínez de la Rosa, Francisco	3	78
Muñoz Maldonado, José	1	8
Muñoz Maldonado, José, Romero Larrañaga, Gregorio y González Elipe, Francisco	1	4
Navarrete, Ramón de	3	8
Ochoa, Eugenio de	2	14
Pacheco, Joaquín Francisco	1	3
Príncipe y Vidaud, Miguel Agustín	2	6
Quintana, Manuel José	1	13
Roca de Togores, Mariano	1	18
Rodríguez Rubí, Tomás	2	19
Romero Larrañaga, Gregorio	2	5
Ruiz de Alarcón, Juan	1	2
Saavedra, Ángel, duque de Rivas	2	35
Senra y Palomares, Luis	1	3
Solís, Dionisio	1	3
Valladares y Saavedra, Ramón de	2	4
Vega, Ventura de la	1	3
Zorrilla, José	11	135
Zorrilla, José y García Gutiérrez, Antonio	1	7

De los 51 autores españoles de dramas el 43% escribieron títulos que no llegaron a ser representados en más de cinco ocasiones y siete de ellos consiguieron que sus comedias se representaran más de veinte veces. Son nueve los títulos que más éxito obtuvieron: *El castillo de San Alberto* (drama 5 a.) de Pedro Baranda de Carrión; *El Trovador* (drama 5 a.) de Antonio García Gutiérrez; *Carlos II el Hechizado* (drama 5 a.) y *Guzmán el Bueno* (drama 4 a.) ambos de Antonio Gil de Zárate; *Numancia* (tragedia 3 a.) de Ignacio López de Ayala; *La conjuración de Venecia, año de 1310* (drama 5 a.) de Francisco Martínez de la Rosa; *Don Álvaro o La fuerza del sino* (drama 5 a.) de Ángel Saavedra, duque de Rivas; y de José Zorrilla *El zapatero y el rey I y II parte* (drama 4 a.) y *Sancho García* (drama 3 a.). Como se puede observar en el Cuadro V, los autores españoles con mayor número de títulos de dramas representados y mejor aplaudidos de toda la década fueron Antonio Gil de Zárate y José Zorrilla.

En el siguiente Cuadro VI se pueden leer los nombres ordenados alfabéticamente de los autores extranjeros de dramas que fueron representados durante estos diez años en los teatros Príncipe y de la Cruz junto al número de los diferentes títulos escritos y puestos en escena y el número de veces que se representaron.

Cuadro VI: Autores extranjeros de dramas

Autor	Número de títulos representados	Número de representaciones
Alboise du Pujol, Jules-Édouard	1	4
Ancelot, Virginie	1	8
Anicet Bourgeois, Auguste	2	10
Anicet Bourgeois, Auguste y Cornu, Francis	1	5
Beauvoir, Roger de	1	15
Bouchardy, Joseph	4	56
Boulé, Auguste y Rimbaut, H	1	5
Boutet de Monvel, Bernard	1	5
Chenier, Marie-Joseph	1	3

Autor	Número de títulos representados	Número de representaciones
Corneille, Pierre	1	2
Cornu, Francis	1	9
Delavergne, Alejandro	1	3
Delavigne, Jean Francois Casimir	5	65
Ducange, Victor	4	53
Dumas, Alejandro	9	86
Duval, Alexandre	1	16
Duveryer, Charles	1	4
Fontan, Louis Marie	1	3
Goubaux, Prosper Parfait	2	31
Heinrich Heine, Christian Johann	1	2
Hostein y Tavenet	1	3
Hugo, Victor-Marie	5	59
Kotzebue, August von	1	2
Lafont, Charles	1	8
Legouvé, Gabriel Marie	1	4
Locher, Pablo	1	8
Lockroy	1	2
Lubize y Lajarriete	1	3
Melesville	1	6
Pigault-Lebrun	1	6
Raynouard, Francois-Just-Marie	1	6
Révéróni Saint-Cyr, Jaques Antonie de	1	4
Rougemont, Frédéric	1	5
Scribe, Eugène	8	65
Shakespeare, William	1	4

Autor	Número de títulos representados	Número de representaciones
Soulié, Federico	5	31
Voltaire	2	7

De los 35 autores extranjeros de dramas el 44% escribieron títulos que no llegaron a ser representados en más de cinco ocasiones y tres de ellos consiguieron que sus dramas se representaran más de veinte veces. Son cuatro los títulos que más éxito obtuvieron: *Los hijos de Eduardo* (drama 3 a.) y *Marino Faliero* (drama 5 a.) ambos de Jean Francois Casimir Delavigne; *Margarita de Borgoña* (drama 5 a.) de Alejandro Dumas y *Lucrecia Borgia* (drama 5 a.) de Victor-Marie Hugo. Como se puede observar en el Cuadro VI el autor extranjero con mayor número de títulos de dramas representados y mejor aplaudidos de toda la década fue Alejandro Dumas.

Como ya se ha comentado, las sesiones podían concluir con otra pieza teatral en un acto o con un sainete. En el 59% de los casos en los que se concluye con un sainete, en la prensa sólo se indica *gracioso sainete* sin especificar el título que se va a representar y del resto de los casos en los que se indica el título, hay treinta y seis de autor desconocido. De los que se conoce el autor, exceptuando los de Tomás Rodríguez Rubí, el resto son reposiciones de sainetes del siglo XVIII²⁵¹. En el Cuadro VII están ordenados alfabéticamente los autores de sainetes que se representaban durante este periodo. Los de Ramón de la Cruz, Juan Ignacio González del Castillo y Luis Antonio José Moncín fueron los más representados.

²⁵¹ FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan F. *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Instituto Feijó de estudios del siglo XVIII, 1993. Este catálogo ha sido consultado para conocer la autoría de los sainetes y cuando en él aparece como anónimo o da la opción entre un autor o desconocido, en el presente trabajo, se ha reflejado fielmente.

Cuadro VII: Autores de sainetes

Autor	Número de representaciones
Alonso, Vicente	5
Bravo, Manuel	30
Castro, Francisco de	4
Cruz, Ramón de la	218
Cubas, Félix Hernández de	5
Erráez, Juan María	12
Fernández, Paulino Antonio	8
González del Castillo, Juan Ignacio	88
Hoz, Juan de la	1
Landeras y Velasco, José	1
López de Castro, José Julián	4
Menéndez, Francisco	7
Moncín, Luis Antonio José	55
Ripoll Fernández Ureña, Domingo María	10
Rodríguez Rubí, Tomás	26
Sarmiento, José	10
Valladares de Sotomayor, Antonio	5
Vázquez, Sebastián	46
Zavala y Zamora, Gaspar	52

Esta década romántica es un periodo en el que se van desvaneciendo algunos géneros como la tonadilla, tan sólo once títulos diferentes a lo largo de los diez años y sus autores suelen ser Blas de Laserna, Mariano Soriano Fuertes o Pablo del Moral; o el melodrama, con tan sólo cinco títulos y 49 representaciones en los diez años. Evidentemente el género que supuso la gran novedad en esta década fue el drama romántico sobre el que se desarrolla esta investigación.

III.3 Las representaciones desde los espacios a la crítica

Una vez estudiado el espectro de las representaciones teatrales se va a proceder a definir el ámbito en el que se desarrollaban. Comenzaremos por los espacios donde tenían lugar, sus administradores y los problemas a los que éstos se enfrentaban, los dramaturgos y los componentes de las compañías, para concluir con la repercusión de la actividad teatral en la prensa a través de las opiniones de los principales críticos del momento.

III.3.1 Los espacios teatrales

En Europa, durante la Ilustración, se configuró científicamente la arquitectura teatral en base a las imprescindibles necesidades ópticas y acústicas para ver y oír lo mejor posible las representaciones. A medida que iban penetrando en España las influencias arquitectónicas italianas y francesas, fueron desapareciendo la mayoría de los corrales de comedias y transformándose en teatros. Los dos principales modelos europeos que se impusieron en España fueron: el francés, del matemático Bails, que proponía auditorios elípticos y graderíos; y el italiano, a través de José Ortiz y Sanz, partidario de los auditorios semicirculares y el uso de palcos²⁵².

A principios del siglo XIX, Madrid sólo poseía dos grandes teatros: el teatro de la Cruz y el teatro Príncipe. Ambos antiguos corrales de comedias²⁵³: el primero había sido el Corral de la Cruz y fue reedificado bajo la dirección del arquitecto Filippo Jubara en 1737²⁵⁴, y el segundo, el Corral de la Pacheca, fue reformado por el arquitecto italiano Sachetti, quien en la década de 1750 ocupaba el cargo de Maestro de la Villa, convirtiéndolo en el teatro Príncipe²⁵⁵. El teatro de la Cruz era más amplio, pero no tan importante como el del Príncipe; no hubo en él grandes reformas y finalmente fue demolido en 1859 para terminar de abrir la calle de Espoz y Mina²⁵⁶. El teatro Príncipe sí

²⁵² ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Teatros y música escénica. Del antiguo régimen...*, p. 131.

²⁵³ ZARAGOZA, Georges. *El espacio en el teatro romántico europeo*. Edición de la Universitat de Lleida. Lleida: Pagés Editors. Colección El Fil d'Ariadna, 2003, p. 48.

²⁵⁴ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Teatros y música escénica. Del antiguo régimen...*, p. 131.

²⁵⁵ CASTILLO DIDIER, Miguel. "Teatros. Los teatros de la Cruz y del Príncipe". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol. 10, 1999, pp. 204-205.

²⁵⁶ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "El arte escénico en el siglo XIX". En: *Historia del teatro español*. Tomo II. Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid: Universidad de Zaragoza, Gredos, 2003, p. 1811.

que tuvo que someterse a una gran reforma tras el incendio que sufrió el 11 de julio de 1802²⁵⁷. Al violinista, compositor y empresario de los teatros de la corte durante los años 1801 y 1802 Melchor Ronzi, se le atribuyó el incendio del teatro; no sería cierto, pero fue apartado por el gobierno de las empresas teatrales²⁵⁸. El Ayuntamiento acometió la reconstrucción del teatro Príncipe con planos del arquitecto Villanueva, quien fue el encargado de esta obra que duraría desde 1802 hasta 1807²⁵⁹.

A partir de 1834, con el comienzo de la regencia de María Cristina, la situación se modificó notablemente. El relativo liberalismo intelectual que inspiró la reina gobernadora permitió que se aumentaran las reseñas y críticas en la prensa, que se restringiera el poder de la censura, que el repertorio teatral se enriqueciera con novedades y que, en definitiva, se animara al público a asistir a las representaciones. Este aumento de público hizo necesario la apertura de nuevos teatros.

En una ciudad como Madrid, con una población de doscientos mil habitantes, llegó a haber, entre teatros de ópera, de dramas, de variedades y de espectáculos de aficionados, casi una veintena de salas. Los locales destinados al drama y la comedia eran el de la Cruz, con un aforo de 1318 personas que recaudaba 10.000 reales si llenaba, el Príncipe (actual Teatro Español) con un aforo de 1200 personas que recaudaba en un lleno completo 9.634 reales²⁶⁰, el de las Tres Musas, el Buenavista y el de la Sartén. En los dos primeros se interpretaban los estrenos más importantes del Romanticismo. Los teatros del Circo y el de Variedades estaban destinados a grandes espectáculos y, cuando Isabel II inauguró en noviembre de 1850 el Teatro Real, construido según el proyecto del arquitecto Jesús López Aguado en el emplazamiento del antiguo teatro de los Caños del Peral, éste, como su antecesor, se destinó a la ópera²⁶¹.

²⁵⁷ GÓMEZ GARCÍA, Manuel. "Teatro español". En: *Diccionario Akal de Teatro*. Tres Cantos, Madrid: Ediciones Akal, 1997: En 1975 tendría lugar otro incendio que destruiría el Teatro Español.

²⁵⁸ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música...*, p. 120.

²⁵⁹ Con motivo del bicentenario de la muerte de Juan de Villanueva (1739-1811), el servicio histórico de la Fundación Arquitectura del Colegio de Arquitectos, presentó al público, el 27 de octubre de 2011, una amplia documentación del autor entre la que se encuentra la reforma del teatro Príncipe.

²⁶⁰ LASSO DE LA VEGA, Francisco-DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso. *Historia del teatro español...*, p. 33.

²⁶¹ ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991, p. 120.

III.3.2 La administración

En 1834, los teatros de Madrid, administrados hasta el momento por el Ayuntamiento, pasaron a manos del empresario privado Carlos Rebollo y del director escénico Juan de Grimaldi, quienes asumieron la administración y dirección de los teatros Príncipe y de la Cruz²⁶². Prescindieron de Agustín Azcona, segundo actor cómico y parte de la administración cuando los teatros estaban a cargo del Ayuntamiento, quien sería muy crítico con la nueva directiva desde el *Semanario Teatral*, periódico del que era redactor jefe, publicando todo cuanto pudo para hundir la gerencia de Grimaldi²⁶³.

Juan de Grimaldi había venido en 1823 con el ejército de los Cien mil Hijos de San Luis, mandados por el duque de Angulema, en calidad de comisario, y se quedó en España después de la marcha de los franceses. Encarnó de tal modo nuestro idioma, nuestra sociedad y nuestras costumbres que, debido a sus amplios conocimientos literarios y artísticos y su vocación al teatro, se convirtió en oráculo de poetas y comediantes. Consiguió despertar el apetito del público español, hacerlo más crítico y selecto y atraerlo a las salas teatrales, las cuales se llenaron desde que Grimaldi asumió su dirección²⁶⁴.

El empresario arriesgaba su dinero en favor de una función teatral. Recibía una subvención de la administración, de la que debía devolver un tanto por ciento de la venta de entradas a una entidad de tipo benéfico. Pero si la representación no era un éxito en taquilla, el empresario perdía su inversión sin ningún respaldo gubernamental.

Juan de Grimaldi se propuso no recortar gastos en cuanto a la calidad literaria ni escenográfica: mejoró las condiciones de trabajo de los actores y su preparación; ayudó a jóvenes autores y modernizó la escenografía con especialistas como Juan Blanchard, Lucas Gandaglia o Ángel Palmerani²⁶⁵.

²⁶² *La Revista Española*, 7 de noviembre de 1832, n.1, año segundo: se publica un artículo en el que se anuncia que el Ayuntamiento deja de hacerse cargo de los teatros madrileños pasando a ser administrados por una empresa privada.

²⁶³ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 44.

²⁶⁴ GIES, David Thatcher. "Inocente estupidez": *La pata de cabra...*, p. 376.

²⁶⁵ PELÁEZ MARTÍN, Andrés. *Los inicios de la escenografía romántica española. José María Avrial*. Madrid: INAEM, 2008. A partir de las *Notas sobre sociedad y teatro en el siglo XIX* se conoce que Grimaldi trajo a Blanchard de Francia para pintar los decorados de *La conjuración de Venecia*, *Macías* y *Don Álvaro o La fuerza del sino*, con ayuda del pintor y litógrafo Avrial y Flores. Cuando Blanchard se marchó a Sevilla,

Durante la primera temporada con Grimaldi al frente, 1834-1835, ambos teatros, Cruz y Príncipe, compartieron la compañía de verso y la de ópera. En este año teatral se inauguró el teatro romántico español con dos dramas: *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Martínez de la Rosa, y *Macías* de Larra. Pero el periodo de bonanza fue muy breve. Debido a la epidemia de cólera que asoló Madrid en el verano de 1834, el empresario Carlos Rebollo tuvo grandes pérdidas ya que el Ayuntamiento le obligó a tener los teatros abiertos para evitar el aspecto de luto de la villa sin representaciones teatrales²⁶⁶. La recaudación fue prácticamente inexistente ya que en su mayoría el público había emigrado de la ciudad por miedo al contagio o por el calor.

A principio de la temporada de 1835-1836, en la que ambos teatros continuaban compartiendo las compañías de verso y ópera, se tomó la decisión de que todas las funciones de verso se representaran en el teatro Príncipe y las de ópera en el teatro de la Cruz, pero el intento fracasó y el 5 de septiembre de 1836 se anunciaba en la prensa que se reanudaban las funciones de verso en el teatro de la Cruz²⁶⁷.

En 1836, a los dos años de su gestación, el consorcio formado por Carlos Rebollo y Juan de Grimaldi, tuvo que pedir la rescisión del contrato con la administración, que tenía un término obligatorio de tres años y voluntario de cinco cuando, a consecuencia del *Motín de la Granja* cayó el ministerio de Istúriz y Juan de Grimaldi junto a su esposa la actriz Concepción Rodríguez tuvieron que salir precipitadamente de Madrid²⁶⁸.

Como los teatros habían quedado acéfalos al comenzar la temporada de 1836-1837, los actores José García Luna, Carlos Latorre y Antonio de Guzmán, asumieron la dirección del Príncipe para representaciones de verso; y el director y compositor Ramón Carnicer, junto a su yerno Francisco Mingüella de Morales, asumieron la dirección del teatro de la Cruz²⁶⁹. El expulsado Agustín Azcona regresó, no sólo como actor, sino también como

Avrial, Lucini y Aranda se quedaron como pintores de los teatros de Madrid.

²⁶⁶ LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid...*, pp. 179-180.

²⁶⁷ *Diario de Avisos*, 5 de septiembre de 1836, nº 522.

²⁶⁸ GIES, David Thatcher. "Grimaldi, Vega y el teatro español (1849)". En: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, Antonio Vilarnovo (coord.), vol. 2 (1992), pp. 1277-1284.

²⁶⁹ LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid...*, p. 199.

director escénico de la compañía de la ópera que no se podría formar hasta el mes de junio²⁷⁰. Durante esta temporada de 1836-1837 ambos teatros continuarían compartiendo las compañías de verso y ópera.

Al empezar la temporada de 1837-1838, Ramón Carnicer y Francisco Mingüella de Morales, continuaron como empresarios del teatro de la Cruz pero con Luis María Pastor como apoderado prestando su apoyo económico. El teatro Príncipe pasó a ser administrado por el actor Julián Romea que contaba con el también actor Juan Latorre como apoderado. En esta temporada cada uno de los teatros tuvo su propio elenco para el verso mientras que la compañía de ópera fue un único elenco para los dos. Con el fin de seleccionar las piezas dramáticas, la empresa fundó una comisión de lectura integrada por los literatos: Manuel Bretón de los Herreros, Antonio Gil de Zárate, Ventura de la Vega, Buenaventura Carlos Aribau, Patricio de la Escosura, Mariano Roca de Togores y Eugenio Ochoa; los actores: Carlos Latorre, Julián Romea, José García Luna, Pedro González Mate, Agustín Azcona, Antonio Guzmán y José Galindo; y los empresarios Ramón Carnicer y José Morales y el apoderado Juan Latorre²⁷¹.

El 28 de diciembre, Luis María Pastor dirigió un escrito al Ayuntamiento solicitando que se pudiera decidir el número de óperas por temporada ya que los costosos montajes suponían unas pérdidas enormes y la situación se hacía insostenible. Como no recibió respuesta, en marzo, a punto de terminar la temporada, Pastor amenazó con retirarse y ante la posibilidad de cierre de las salas, el Ayuntamiento sacó un nuevo contrato de arrendamiento que Pastor firmó haciéndose cargo a un tiempo de los teatros de la Cruz y Príncipe²⁷². Durante la temporada de 1838-1839, Ramón Carnicer seguiría siendo el director artístico y musical de los teatros, pero él y su yerno abandonarían la parte empresarial a favor de Luis María Pastor, quién se había comprometido a cumplir con el último año de la contrata, aunque finalmente renunciaría debido a las grandes pérdidas²⁷³. En esta temporada hubo una sola compañía de verso para los dos teatros y no hubo

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *El Español*, 18 de mayo de 1837, nº 563.

²⁷² RIBAO PEREIRA, Montserrat. "Vicisitudes empresariales de los teatros...", pp. 170-172.

²⁷³ LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid...*, pp. 214-215.

compañía de ópera. Las únicas dieciocho funciones de ópera de toda la temporada se realizaron en el teatro de la Cruz durante los meses de enero, febrero y marzo de 1839, es decir, en el último trimestre del año cómico y en la prensa no se especificó el elenco que actuaba.

El 26 de enero de 1839²⁷⁴ salió a concurso la administración de los teatros y tras muchas dificultades y negociaciones se formó una sociedad empresaria de artistas para dirigir los teatros durante la temporada 1839-1840. El teatro de la Cruz se destinó exclusivamente a la ópera y el Príncipe al verso, contando cada uno con su propia compañía. Los empresarios de esta sociedad fueron Francisco Salas, Agustín Azcona, José García Luna y Joaquín Reguer²⁷⁵; Ramón Carnicer y Basilio Basili también eran socios pero en el caso de Carnicer su función era la de director artístico y musical, mientras que Basili dirigía los coros y algunas representaciones apoyando desde el piano²⁷⁶.

Para la nueva temporada de 1840-1841 se firmó, en el mes de abril, un contrato de arrendamiento a favor de Francisco Salas, Julián Romea, Elías Norén y Francisco Lucini²⁷⁷. Continuó la política de la temporada anterior reservando el teatro de la Cruz para la ópera y el Príncipe para el verso, aunque con algunas licencias, porque en la Cruz se representaron diecinueve funciones de verso y en el Príncipe veintiocho óperas. La ópera en el teatro de la Cruz tuvo que retrasar su inicio hasta el mes de agosto porque con la Ley de Ayuntamientos el presupuesto había sido reducido. Además, el país volvía a estar en un momento intranquilo debido a las revueltas populares y movimientos militares que tendrían como resultado el fin de la regencia de María Cristina y el alzamiento de Espartero²⁷⁸.

La temporada teatral de 1841-1842 marcaría el principio del distanciamiento de

²⁷⁴ *Diario de Avisos*, 26 de enero de 1839, nº 1401.

²⁷⁵ (AVM) Secretaría 3/465/40 Según el inventario que se hizo en ambos teatros en enero de 1840, sabemos que la empresa del teatro Príncipe a cargo de Luis María Pastor cesó y entraron como empresarios Salas al de la Cruz y García Luna y otros al Príncipe.

²⁷⁶ LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid...*, p. 225.

²⁷⁷ (AVM) Secretaría 4/5/25

²⁷⁸ ESDAILE, Charles. *La quiebra del liberalismo...*, p. 86.

Carnicer de los teatros²⁷⁹. El 9 de agosto de 1841 Francisco Salas y Juan Lombía contrataron con el Ayuntamiento la cesión del teatro de la Cruz por un periodo de tres años; y Julián Romea se quedó al frente del Príncipe representando exclusivamente verso. Para esta temporada se contó con una compañía de verso para cada teatro y una compañía de ópera que actuó exclusivamente en el teatro de la Cruz. Durante dos meses, debido a reformas en el teatro de la Cruz, las funciones de dicho teatro se trasladaron al teatro Circo y en ese periodo no se representó ninguna ópera. La apertura del nuevo teatro de la Cruz tras las reformas fue acompañada de unas medidas populistas: ya no existían distinciones entre sexos en la ocupación de las localidades y se bajaron los precios de las entradas los fines de semana para que fueran más asequibles para el público que frecuentaba el teatro esos días, mayoritariamente artesanos y pequeños comerciantes²⁸⁰.

La compañía de ópera, como había empezado a trabajar en la temporada 1840-1841 en agosto, continuó trabajando, encadenando las temporadas, hasta julio de 1841, sin interrumpir durante la cuaresma y la semana santa, pero aprovechando el parón de los dos meses de obras en que se vieron obligados a ir al teatro Circo para descansar y formar la nueva compañía al regresar al de la Cruz²⁸¹. Las funciones de esta temporada terminaron el 14 de abril de 1842 poniendo fin a las representaciones estables de ópera en los teatros de Madrid.

En la temporada 1842-1843 hubo una compañía de verso para cada teatro pero la compañía de ópera dejó de trabajar en los teatros reales y se trasladó, con Carnicer al frente, al teatro Circo, firmando un contrato con su empresario Segundo Colmenares²⁸². Cuando se quiso representar alguna ópera, como en el caso de agosto de 1842 cuando la cantante Cristina Antero Villó pasaba unos días por Madrid y se quiso representar *Lucrecia Borgia* de Gaetano Donizetti y la *Norma* de Vincenzo Bellini, se tuvo que reunir a cantantes, que otros años habían formado parte de la plantilla lírica y contratarlos puntualmente²⁸³. De hecho, estas funciones de ópera se cobraron aparte del abono. Lo

²⁷⁹ LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid...*, p. 287.

²⁸⁰ *Diario de Avisos*, 14 de octubre de 1841, nº 2393.

²⁸¹ LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid...*, p. 290.

²⁸² *Ibid.*, p. 300.

²⁸³ *Diario de Avisos*, 3, 4, 10, 12, 17 y 18 de agosto de 1842, nº 2686, 2687, 2693, 2695, 2700, 2701.

mismo ocurrió del 24 al 28 de diciembre de 1842 cuando se representó en el teatro de la Cruz la ópera bufa en un acto *Il Campanello* de Gaetano Donizetti. En este caso, como la ópera estaba compuesta para tres personajes que cantaran, no verdaderos cantantes, la actriz Bárbara Lamadrid asumió el papel de primera tiple y los cantantes de la compañía de la ópera de temporadas anteriores, Francisco Salas y Vicente Barba, acompañados de coros, fueron contratados para dichas representaciones. La compañía improvisada del teatro de la Cruz, integrada por cantantes españoles, fue muy elogiada en la prensa aprovechando para destacar el carácter nacional y comentar que era mucho mejor que la compañía estable italiana que había estado en los teatros reales durante tanto tiempo²⁸⁴.

A lo largo de la temporada 1843-1844 no hubo ópera en ninguno de los dos teatros, Príncipe y Cruz, y cada uno tuvo su propia compañía de verso. Al frente del teatro Príncipe se quedaron Julián Romea y su esposa Matilde Díez, con Ventura de la Vega como autor; y dirigiendo el teatro de la Cruz quedó Juan Lombía, que en los repartos siempre había tenido los papeles de *gracioso*, Carlos Latorre, como primer actor y para el que el autor del teatro, José Zorrilla, escribía los papeles principales de sus obras, y las dos actrices y hermanas Bárbara y Teodora Lamadrid con sus respectivos maridos, Francisco Salas y Basilio Basili, encargados de la parte musical²⁸⁵.

III.3.3 Los dramaturgos

En 1797, la Junta de Reforma con el censor Santos Díez González al frente, propuso un plan que supuso el primer paso hacia el reconocimiento del derecho del autor a participar en el resultado económico de la representación teatral. La reforma fue aprobada en 1799 y puesta en ejecución a partir de 1800. Según dicha reforma, se aplicaba un tres por ciento durante diez años al producto de las entradas cuantas veces se representara en las obras originales; y un precio fijo, que oscilaba entre los 1500 y 2000 reales, por la compra de las obras traducidas. La Junta de Reforma sobrevivió sólo dos años porque cesó por Orden de 24 de enero de 1802, y se volvió al anterior sistema de pago: un precio fijo de

²⁸⁴ *Ibid.*, 24, 25, 26, 27 y 28 de diciembre de 1842, nº 2829, 2830, 2831, 2832, 2833.

²⁸⁵ DOWLING, John. "El anti-don Juan de Ventura de la Vega". En: *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Publicadas bajo la dirección de Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. Toronto: University of Toronto Press, 1980, pp. 215-218.

1500 reales por la obra, sin distinción entre original y traducida²⁸⁶.

El 17 de marzo de 1807, en el mismo año que tuvo lugar la reapertura del teatro Príncipe tras la reforma por el incendio de 1802, fue aprobado por S. M. el *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros*²⁸⁷, en cuyo capítulo VII “De las piezas de los autores y su recompensa”, se determina que los derechos del autor sobre lo que produzca la representación de su obra se extienden a lo largo de toda su vida. A diferencia con el reglamento de 1800, aquí se considera que el autor dramático tiene derecho sobre su obra de por vida y no por un periodo de diez años. En el reglamento de 1807 se estipula que toda tragedia o comedia nueva original rendirá a su autor un ocho por ciento de su producto total en las representaciones que se haga de ella en los teatros de Madrid y en los de las provincias, durante toda su vida. Si se trataba de una comedia o drama sentimental, sería el cinco por ciento y también mientras viviera el autor. En el caso de las piezas traducidas se distinguía entre las que estaban en verso y las que estaban en prosa. Las primeras rendirían a sus autores un tres por ciento por un periodo de diez años; y las segundas se comprarían negociando el precio. Esta reforma no tuvo tiempo de ser puesta a prueba a causa de la guerra de la Independencia y, tras la invasión napoleónica, se volvió a instalar el sistema de remuneración de 1802²⁸⁸.

Como se puede leer en el artículo de Larra “Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español” publicado en *El pobrecito hablador*, 20 de diciembre de 1832, treinta años después se seguían pagando entre 1.000 y 2.000 reales de una vez por una obra sin distinción entre originales y traducidas; y los teatros de provincias no pagaban nada al autor de las obras por sus representaciones: el reglamento de 1807 seguía sin aplicarse y sin reconocerse los derechos de autor²⁸⁹.

²⁸⁶ HERRERA NAVARRO, Jerónimo. “Derechos del traductor en obras dramáticas en el siglo XVII”. En: *La traducción en España (1750-1830), Lengua, literatura, cultura*. Francisco Lafarga (ed.). Lleida: Universitat de Lleida, 1999, pp. 397-405.

²⁸⁷ BNE MSS/14.057. Dentro del *Legado Barbieri* se encuentra un libro impreso del *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros*, 17 de marzo de 1807.

²⁸⁸ HERRERA NAVARRO, Jerónimo. “Precios de las piezas teatrales en el siglo XVIII (Hacia los derechos de autor)”. En: *Revista de Literatura*, Tomo LVIII, nº 115 (1996), pp. 47-82.

²⁸⁹ *El pobrecito hablador*, 20 de diciembre de 1832, nº 9.

La regenta María Cristina, tras la muerte de su marido, se hizo eco de los problemas que rodeaban a los teatros y encargó al ministro Javier de Burgos la formación de una comisión que preparara un proyecto de ley que permitiera reorganizar la vida teatral. La encomienda de dicha tarea fue publicada en *La Revista Española*, 22 de noviembre de 1833:

Se me ha dado cuenta del mal estado en que se encuentran los teatros del reino, y de la conveniencia de mejorar su situación. Convencida Yo de esta necesidad, y cierta de que es el teatro un elemento de civilización, al mismo tiempo que un medio de favorecer muchas industrias, cuya prosperidad está esencialmente enlazada con la del teatro mismo; mando en nombre de mi cara Hija la Reina Doña Isabel II, que una comisión, compuesta de D. Manuel José Quintana, D. Francisco Martínez de la Rosa y D. Alberto Lista, todos individuos de la academia Española, me proponga lo que estime conveniente sobre los derechos de los escritores dramáticos, sobre establecimiento de escuelas de declamación, sobre las leyes que infaman la profesión de actor, y sobre la policía de los espectáculos en general, y reúna en un proyecto completo de ley, que me presentará por *vuestro conducto*, todos los estímulos que puedan darse a un arte que deseo favorecer, y las mejoras de que este ramo del servicio administrativo sea susceptible. Tendréislo entendido, y dispondréis lo necesario a su cumplimiento. Está rubricado de la Real mano. En Palacio a 20 de noviembre de 1833. A D. Javier de Burgos²⁹⁰.

La ley resultante fue un paso considerable hacia la liberación del teatro, aboliendo la censura eclesiástica y dejando sin efecto las prohibiciones de algunas obras, pero en lo tocante a derechos de escritores dramáticos, no hubo grandes cambios²⁹¹. A raíz del estreno el 1 de marzo de 1836 del drama de Antonio García Gutiérrez *El Trovador*, desde los periódicos *La Revista Española*, 15 de marzo de 1836²⁹² y el *Diario de Avisos*, 12 de marzo de 1836²⁹³, se hizo un llamamiento para revisar las condiciones de los contratos de los autores dramáticos y solicitar que se igualaran al sistema francés en el que estaba establecido un derecho de un tanto por ciento sobre el producto de las representaciones de

²⁹⁰ *La Revista Española*, 22 de noviembre de 1833, n° 121, año tercero.

²⁹¹ RUMEAU, Aristide. *Le Théâtre à Madrid à la veille du Romantisme, 1831-1834*, en *Hommage à Ernest Martinenche*. París: [s.a.], 1936, pp. 330-346.

²⁹² *La Revista Española*, 15 de marzo de 1836, n° 381.

²⁹³ *Diario de Avisos*, 12 de marzo de 1836, n° 347.

las provincias a favor del autor. A partir de dichos artículos se deduce que en el sistema español no se contemplaba que el autor se beneficiara de las representaciones en las provincias pues, una vez vendida la obra a los teatros de la corte, el dramaturgo perdía cualquier derecho sobre el texto y sus posteriores puestas en escena.

Igualmente, se publicó en el *Eco del Comercio*, 9 de marzo de 1837, un artículo en relación a la comisión de lectura integrada por literatos, actores y empresarios que la empresa de los teatros constituyó para la temporada de 1837-1838 con el fin de seleccionar las piezas dramáticas. El artículo deja ver que las traducciones se pagaban mejor que las obras originales y el precio establecido para estas últimas:

Parece que uno de los medios que piensa adoptar la empresa de los teatros de esta corte para alentar a los ingenios españoles es la de igualar sus producciones originales a las francesas traducidas, pagándolas al mismo precio que suele pagarse estas últimas. El *máximum* que se dará por un drama original en cinco actos, tal como *Los amantes de Teruel*, será, según nos han informado, 2.000 rs²⁹⁴.

A partir de los artículos de prensa anteriormente mencionados se puede concluir que los derechos de los autores dramáticos durante la época del florecimiento del teatro romántico en España seguían rigiéndose por el sistema establecido en 1802: un precio fijo que no superara los 2.000 reales por obra, sin distinguir entre originales y traducidas, y perdiendo los derechos sobre posteriores representaciones en los teatros de provincias.

Otra posibilidad que existía para el autor dramático era la de ser contratado por la empresa del teatro para que escribiera las obras a cambio de un salario mensual²⁹⁵. Este fue el caso de José Nicolás y Marcos Varón, que fueron autores contratados de la compañía de verso común a los dos teatros, Príncipe y Cruz, durante la temporada 1838-1839²⁹⁶; de Felipe Reyes, que fue autor contratado por la compañía de verso del teatro de la Cruz para la temporada 1842-1843²⁹⁷; así como de los dos binomios enfrentados desde la temporada

²⁹⁴ *Eco del Comercio*, 9 de marzo de 1837, nº 1044.

²⁹⁵ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 20.

²⁹⁶ *Diario de Avisos*, 15 de abril de 1838, nº 1115.

²⁹⁷ *Ibid.*, 27 de marzo de 1842, nº 2557.

1843-1844 y a lo largo de toda la década de los cuarenta formados por Ventura de la Vega, que escribía para el teatro del Príncipe y su primer actor Julián Romea; y José Zorrilla, que escribía para el de la Cruz y el gran Carlos Latorre²⁹⁸.

Otra opción a la que podían recurrir los escritores dramáticos era a poner su obra en manos de una editorial, denominadas *galerías teatrales*. En ese caso el autor percibía una cantidad por una obra, mientras el editor la cedía a determinadas compañías para su representación, cobrando un porcentaje por el número de veces que había sido escenificada²⁹⁹.

Habría que esperar al *Real decreto sobre propiedad intelectual* de 10 de junio de 1847³⁰⁰, y al posterior *Real decreto orgánico de los teatros del Reino y Reglamento del Teatro Español* de 30 de agosto de 1847 para restablecer los derechos de escritores dramáticos según la senda que se había iniciado con la reforma de 1807. Jose Luis Sartorius, conde de San Luis, legisló, como ministro de la Gobernación, que los autores percibirían un diez por ciento de los ingresos que produjeran las representaciones de sus obras originales (el tres por ciento si era de uno o dos actos), la mitad de ese porcentaje si era traducción de una obra en verso, y la cuarta parte si era una traducción en prosa. Como prima se daba un premio anual de 10.000 reales a la mejor tragedia original y a la mejor comedia original³⁰¹. El siguiente paso en el reconocimiento de los derechos de los autores dramáticos sobre sus obras sería la fundación de la *Sociedad Española de Autores Dramáticos* de la mano de Hartzenbusch ya en 1849.

Además de las vicisitudes económicas a las que tenían que enfrentarse los autores durante la época del drama romántico, también debían adaptarse a la censura. Aunque la censura política había sido suspendida con la *Disposición sobre Reforma de Teatros*, el 26 de noviembre de 1833, éstos seguían bajo el punto de mira por su gran proyección pública. Se acordó que continuara la figura del censor en las representaciones para supervisar el

²⁹⁸ DOWLING, John. "El anti-don Juan...", pp. 215-216.

²⁹⁹ COTARELO Y MORI, Emilio. *Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1928.

³⁰⁰ BNE MSS/ 14.002.

³⁰¹ GIES, David Thatcher. *El teatro en la España del Siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 247-249.

contenido de los textos y velar para que la ejecución de la pieza fuera apropiada, para que no se exaltaran las pasiones políticas de los espectadores y para que los actores no utilizaran palabras o ademanes que ofendieran al público³⁰².

La posición social de los dramaturgos tampoco era afortunada y la mayoría preferían mantenerse en el anonimato hasta saber si su obra gustaba. En los carteles no se especificaba el nombre del dramaturgo, porque tampoco interesaba al público. El primer autor que apareció en un cartel fue José Zorrilla con motivo del estreno en el teatro de la Cruz el 5 de enero de 1842 de la segunda parte de *El zapatero y el rey*, a petición del empresario del teatro Juan Lombía, consciente de que la fama que le precedía le reportaría grandes beneficios en taquilla³⁰³. La posición de José Zorrilla fue privilegiada en algunos sentidos ya que, mientras el resto de los dramaturgos no superaban los 2.000 reales por sus obras, él cedió los derechos de *Don Juan Tenorio* al editor Manuel Delgado por 4.200 reales³⁰⁴.

El primer autor que salió al escenario a saludar fue Antonio García Gutiérrez tras el estreno de *El Trovador* el 1 de marzo de 1836 en el teatro Príncipe en una función extraordinaria en beneficio del actor Antonio Guzmán. García Gutiérrez era soldado y estaba entre cajas viendo el estreno de su obra. El éxito fue tan grande que el público exigió que saliera a escena el autor y éste, con un abrigo que le prestó Ventura Vega sobre el uniforme militar, accedió a la petición del público y salió a saludar³⁰⁵. Antonio García Gutiérrez marcó un antes y un después en el reconocimiento de los autores literarios, no solamente por el hecho de ser el primero en recibir el aplauso desde las tablas, sino porque fomentó que desde algunos medios de comunicación surgiera la preocupación por las condiciones de trabajo de este gremio artístico³⁰⁶. Años después, en 1861, García Gutiérrez demandaría a los propietarios del Teatro Real por los derechos de autor de *El Trovador* y *Simón Bocanegra*, transformados en libretos para las óperas de Verdi, por los que

³⁰² RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. “La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación”. En: *Segismundo* nº 39-40 (1984), pp. 193-231.

³⁰³ ZORRILLA, José. *Recuerdos...*, pp. 98-99.

³⁰⁴ *ABC de Sevilla*, 4 de noviembre de 1955.

³⁰⁵ GUAZA Y GÓMEZ DE TALAVERA, Carlos. *Músicos, poetas...*, pp. 119-120.

³⁰⁶ *La Revista Española*, 15 de marzo de 1836, nº 381 y *Diario de Avisos*, 12 de marzo de 1836, nº 347.

finalmente recibió 8.000 reales³⁰⁷.

III.3.4 Las compañías

La elección de los repertorios así como la administración en general de los teatros, desde que se publicó la Real Orden del 7 de enero de 1834³⁰⁸ que prohibía a los Ayuntamientos administrar los teatros para no arriesgar en especulaciones los fondos que se pudieran necesitar para otras atenciones prioritarias, era responsabilidad de los empresarios que asumieran la labor.

El empresario elegía libremente a los actores, bailarines y músicos para tener una compañía de verso con orquesta y cuerpo de baile y, dependiendo de la situación económica de cada temporada, también una compañía de ópera con cantantes y coro. Cuando las condiciones eran favorables y se podía contar con ambas compañías, la de verso y la de ópera, el número de artistas podía superar la centena: unos cuarenta actores, ocho bailarines, doce cantantes líricos, veinticinco coristas y la orquesta formada por unos treinta profesores.

Los profesores de la orquesta del teatro accedían a la plaza mediante oposición. Su paso por el teatro les servía de mérito para optar a plazas en las orquestas reales, de cámara y de la capilla de Su Majestad. La plantilla de la orquesta del teatro estaba formada por: un violín principal, cuatro violines primeros, cuatro violines segundos, tres violas, dos violoncellos, dos contrabajos, dos oboes, dos flautas, dos clarinetes, dos fagots, dos trompas, dos clarines, dos trombones y timbales. El maestro compositor y director también era parte de la plantilla del teatro. Cabe destacar la pronunciada prosperidad de la orquesta de los teatros de la Cruz y del Príncipe desde finales del siglo XVIII hasta la década de los treinta del siglo XIX. A finales del siglo XVIII se contaba con una agrupación de doce instrumentistas: cinco violines, un violón, un contrabajo, dos trompas, dos oboes y un clave; y si se representaba alguna pieza que tuviera música se contrataban puntualmente clarinetes, violas y fagots³⁰⁹. Durante el tiempo de gestión de Manuel García, 1803-1807,

³⁰⁷ GIES, David Thatcher. "Glorius Invalid...", pp. 224-225.

³⁰⁸ *Eco del Comercio*, 2 de abril de 1839, nº 1797.

³⁰⁹ LEZA CRUZ, José Máximo. "Las orquestas de ópera en Madrid...", p. 125.

se aumentaron sensiblemente los componentes de las orquestas; y durante la segunda década del siglo comenzaron a escucharse las primeras reivindicaciones de los miembros de la plantilla. Alegando que el acceso a su puesto de trabajo había sido mediante oposición convocada por el Ayuntamiento, exigían no estar vinculados económicamente al empresario y que su sueldo no sufriera las contingencias de las entradas en taquilla, ya que en tiempos de bonanza nunca se les hacía partícipes de los beneficios³¹⁰.

La compañía de verso tenía un número fijo de actores con papeles asignados: primera y segunda dama para lo serio, dos terceras que eran primeras en lo jocoso, actrices características y supernumerarias, dos primeros galanes y un tercero para villano, dos graciosos, dos barbas para papeles de ancianos y actores secundarios. Los primeros actores de las compañías tenían ciertos privilegios como poder variar partes de los textos, improvisar y mayor libertad para elegir su interpretación³¹¹.

Actualmente, una compañía prepara una obra y la representa durante una o varias temporadas por diferentes teatros. Entonces, la misma compañía, era capaz de representar en una semana diferentes obras de distintos autores. Por ello era necesario que cada compañía tuviera también un apuntador en plantilla, porque aprenderse distintos papeles a la perfección en un periodo de tiempo tan corto era un trabajo casi imposible. Eran lo que se denomina las *compañías de repertorio*.

Los miembros de las compañías debían respetar el reglamento de actores que les prohibía estar entre bastidores si no actuaban, fumar y charlar durante los ensayos, reunirse actores y actrices a puerta cerrada en los camerinos, y les obligaba a acudir a todos los ensayos programados en el año y llegar una hora antes a la función³¹².

Los actores recibían un sueldo fijo para todo el año, según su orden de importancia en la compañía, pero al finalizar sus contratos o si la empresa quebraba, los actores quedaban sin saber cuál sería su destino, sin sueldo y desamparados. Tenían derecho a una pensión de jubilación, sin embargo, cuando aún podían hacerlo, seguían trabajando en el

³¹⁰ *Ibid.*, p. 129.

³¹¹ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. “El arte escénico en el siglo XIX”..., p. 1821.

³¹² *Ibidem*.

teatro como acomodadores o expendedores de billetes³¹³.

De forma personal, con el fin de aumentar los ingresos, se solían hacer en los meses de diciembre, enero, febrero y marzo, es decir, coincidiendo con los cuatro últimos meses de la temporada, funciones cuyo beneficio iba destinado a los artistas que lo solicitaran. Los beneficiados elegían el programa de la función y además, podía aparecer la dirección de su domicilio en la prensa, por si alguien les quería obsequiar personalmente³¹⁴.

De forma colectiva, las funciones de nochebuena eran en beneficio de toda la compañía y solían ser en horario de tarde a las 16 ó 17h y anualmente, desde la temporada 1839-1840, comenzó a realizarse otra función a beneficio de los profesores de la orquesta en las que ellos mismos solían interpretar diferentes piezas.

En la temporada de 1839-1840, cuando la administración de los teatros la había asumido una sociedad empresarial formada por artistas, se realizó una función a beneficio de dicha sociedad el 5 de junio de 1839 en el teatro de la Cruz³¹⁵. Durante esa misma temporada 1839-1840 se ofrecieron dos funciones a beneficio de los actores jubilados, sus viudas y sus huérfanos, una en el teatro de la Cruz el 17 de enero de 1840³¹⁶ y otra en el teatro Príncipe el 7 de marzo de ese mismo año³¹⁷.

También se ofrecían funciones benéficas cuando alguno de los componentes de la plantilla sufría algún percance como, en agosto de 1835, cuando robaron en casa del cantante Galdón y se realizó una función en el teatro Príncipe para recoger fondos para intentar compensar las pérdidas³¹⁸.

El beneficio de otras funciones también se destinó a compositores y dramaturgos.

³¹³ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 21.

³¹⁴ Los artistas que fueron beneficiarios de dichas funciones aparecen detallados en la relación de individuos que formaban cada compañía en las distintas temporadas en el apartado *Elencos de los teatros Príncipe y Cruz durante la década romántica (1834-1844)*, del Anexo I de esta tesis doctoral

³¹⁵ *Diario de Avisos*, 5 de junio de 1839, nº 1531.

³¹⁶ *Ibid.*, 17 de enero de 1840, nº 1757.

³¹⁷ *Ibid.*, 7 de marzo de 1840, nº 1807.

³¹⁸ *Ibid.*, 8 de agosto de 1835, nº 130.

El 12 de marzo de 1836³¹⁹ en el teatro Príncipe se realizó una función en beneficio del autor Antonio García Gutiérrez en reconocimiento del éxito obtenido con su drama *El Trovador*; el 18 de febrero de 1838³²⁰ y el 24 de enero de 1840³²¹ se dedicaron las funciones del teatro de la Cruz al beneficio del compositor Baltasar Saldoni y en el teatro de la Cruz, el 29 de diciembre de 1841³²², se ofreció una función a beneficio del compositor Hilarión Eslava. En total se ofrecieron 195 funciones benéficas para los artistas a lo largo de los diez años, 114 en el teatro Príncipe y 81 en el teatro de la Cruz.

La década romántica supuso un intenso ejercicio de reorganización de la vida cultural con el que mejoró la consideración del arte del comediante. La inclusión de la especialidad de dramaturgia en el Real Conservatorio significó un paso en la institucionalización de las enseñanzas teatrales y en el reconocimiento social de la profesión³²³. La enseñanza reglada permitió transmitir el oficio con mayor fiabilidad atendiendo las necesidades formativas de unos actores que huían de la improvisación y que ansiaban adquirir unas técnicas básicas de declamación.

Joaquín Caprara y Rafael Pérez³²⁴, fueron los primeros profesores de declamación del conservatorio que pronto pasó a llamarse Conservatorio de Música y Declamación. Caprara transmitió a sus discípulos el legado Isidoro Máiquez en cuya compañía había desempeñado el papel de barba³²⁵. Antes de la irrupción de Máiquez en el teatro, la forma de representar en España era la heredada de las compañías italianas que durante el siglo XVIII circulaban por el país. Era una forma de interpretar que potenciaba lo gestual, favorecía lo mímico y la improvisación, apoyándose en las peculiaridades de la *commedia*

³¹⁹ *Ibid.*, 12 de marzo de 1836, nº 347.

³²⁰ *Ibid.*, 18 de febrero de 1838, nº 1059.

³²¹ *Ibid.*, 24 de enero de 1840, nº 1764.

³²² *Ibid.*, 29 de diciembre de 1841, nº 2468.

³²³ *Cartas Españolas*, 10 de noviembre de 1831, cuaderno 25, tomo III, pp. 139-142. Se publica en la prensa la inauguración de la clase de declamación del Real Conservatorio.

³²⁴ *Ibid.*, 1 de marzo de 1832, cuaderno 41, tomo IV, pp. 178-186. Se publica el fallecimiento de Rafael Pérez tan sólo unos meses después de ocupar su puesto en el Real Conservatorio.

³²⁵ ROMEA, Julián. *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid y Los héroes en el teatro (reflexiones sobre la manera de representar la tragedia)*. Jesús Rubio Jiménez (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 2009, p. 11.

*dell' arte*³²⁶. Máiquez³²⁷ marcó una época en el proceso de dignificación de los actores y transmitió al mundo de la interpretación española muchas de las ideas que aprendió de su maestro François Joseph Talma, actor francés aclamado por su naturalidad en la interpretación³²⁸. El siguiente profesor que sustituyó a Joaquín Caprara fue Carlos Latorre, primer actor del Teatro Príncipe y también heredero del actor Isidoro Máiquez. Carlos Latorre fue el maestro de Julián Romea³²⁹, una de las figuras de los dramas románticos, que interpretaba siempre los siguientes papeles más importantes en el reparto después de Latorre. Posteriormente, el también primer actor José García Luna, impartiría la asignatura de declamación en el conservatorio.

El mejor síntoma de la reforma en la enseñanza teatral se observó en la proliferación de tratados de declamación: Carlos Latorre publicó *Noticias sobre el arte de la declamación*³³⁰; y posteriormente, cuando Julián Romea ocupó el puesto de profesor en el conservatorio, publicó su *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*³³¹.

Julián Romea basaba el arte de la declamación en tres conceptos que siguen siendo vigentes: naturalidad, contención y realismo. Siguiendo a Talma sostenía que tanto “la tragedia como la comedia tienen y deben tener por única base la verdad³³²”. Insistía en desterrar todo gesto o acción que no acompañara a la palabra, es decir, inducía a los actores a buscar economía de movimientos y prescindir de la representación exagerada propia de comediantes mediocres³³³. Técnicamente, proponía cuestiones fundamentales para una

³²⁶ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad”. En: *Revista de Literatura*, nº 100 (1988), pp. 445-466.

³²⁷ AMORÓS, Andrés-DIEZ BORQUE, Jose María. *Historia de los espectáculos en España...*, p. 99. Máiquez fue una personalidad distinguida dentro y fuera de los escenarios: “Tanta era la afición del público y también la presión de algunos intelectuales que Fernando VII se vio obligado, en 1814, a liberar a Isidoro Máiquez de la cárcel donde le había encerrado por liberal”.

³²⁸ COLAO, Alberto. *Máiquez. Discípulo de Talma*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena, 1980.

³²⁹ *La Revista Española*, 22 de diciembre de 1832, nº 14, año segundo: se anuncia una función de fin de curso en el conservatorio en la que interviene Julián Romea. Unos meses después, aparece en *La Revista Española*, 23 de abril de 1833, nº 49, año tercero, el anuncio de la primera representación de Julián Romea en el Teatro Príncipe.

³³⁰ LATORRE, Carlos. *Noticias sobre el arte de la declamación*. Madrid: Imprenta de Yenes, 1839.

³³¹ ROMEA, Julián. *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid por el profesor Don Julián Romea*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1865.

³³² ROMEA, Julián. *Manual de declamación para uso de los alumnos...*, p. 47.

³³³ *Ibid.*, p. 54.

buena recitación: articulación clara respetando las reglas ortográficas y las pausas; y una respiración correcta para evitar que parte de las palabras emitidas resulten confusas, a la vez que imperceptible para el espectador. Incluía novedades como aspectos relacionados con la higiene de la voz, funcionamiento del cuerpo humano o aspectos culturales en la formación de los actores como historia general o historia del teatro³³⁴. Romea consideraba imprescindible que el actor conociera a la perfección, no sólo su papel, sino toda la obra, para entender y aplicar a la interpretación la relación con los otros personajes con el fin de aportar mayor realismo³³⁵.

Como se ha comentado, los profesores de declamación del Real Conservatorio María Cristina, eran a su vez actores de las compañías de los principales teatros. A su vez, el maestro director y compositor de los teatros Príncipe y de la Cruz, Ramón Carnicer, fue el primer profesor de composición del conservatorio, lo que demuestra la estrecha relación profesional de los teatros con la principal cuna de formación de artistas. A pesar de este vínculo, la cuestión de si los alumnos podían trabajar en los teatros sin haber finalizado sus estudios, era controvertida. El director del conservatorio, Francesco Piermarini, envió una carta a la directiva de los teatros para que no fueran admitidos los alumnos de dicho conservatorio, ni accidental ni efectivamente, hasta tener permiso del expresado director³³⁶; no obstante, durante la temporada 1834-1835 seis alumnos de declamación actuaron con la compañía de verso y todos, menos Calisto Roldán, fueron parte del elenco de la compañía de verso en la siguiente temporada de 1835-1836.

El 10 de octubre de 1834³³⁷ Ventura de la Vega escribió el apropósito-dramático *Quiero ser cómico* para el debut en el teatro de la Cruz del alumno Florencio Romea; el 8 de noviembre de 1834³³⁸ en el teatro de la Cruz, el papel de graciosa en la comedia en tres actos y en verso de Francisco Martínez de la Rosa *La niña en casa y la madre en la máscara* lo interpretó la alumna Francisca Casanova; los días 22 y 23 de noviembre de

³³⁴ *Ibid.*, p. 55.

³³⁵ *Ibid.*, p. 57.

³³⁶ (AVM) Corregimiento 1/114/12.

³³⁷ *Diario de Avisos*, 10 de octubre de 1834, nº 283.

³³⁸ *Ibid.*, 8 de noviembre de 1834, nº 312.

1834³³⁹ en el teatro de la Cruz, el papel de gracioso en la comedia en un acto traducida por Manuel Bretón de los Herreros *Un paseo por Bedlan o La reconciliación* lo interpretó el alumno Mariano Fernández; el 28 de enero de 1835³⁴⁰ en el teatro Príncipe, el papel de gracioso en la comedia en un acto de Eugène Scribe y traducida por Ventura de la Vega *El marido soltero*, lo interpretó el alumno Calisto Roldán; el 27 de febrero de 1835³⁴¹ en el teatro Príncipe, el papel de barba en la comedia en un acto traducida por Manuel Bretón de los Herreros *Los primeros amores* lo interpretó el alumno Antonio Menéndez; y el 21 de abril de 1835³⁴² en el teatro Príncipe, en el drama en cinco actos de Alexandre Duval traducido por Ventura de la Vega *El Tasso*, actuó la alumna Isabel Boldún.

También los alumnos de música debutaban en los teatros a pesar de que existía una Real Orden de 12 de abril de 1832 que disponía que los alumnos de música no se contrataran antes de acabar sus estudios³⁴³. El 29 de diciembre de 1834³⁴⁴ en el teatro de la Cruz actuó el alumno de mandolín de nueve años de edad Vicente Llorens. Los días 13 y 14 de marzo de 1837³⁴⁵ en el teatro de la Cruz, durante una función a beneficio de la primera actriz cantante de la compañía de ópera Manuela Oreiro Lema, el alumno de clarinete de catorce años Enrique Fisher y su hermano, el alumno de violín de diez años Eduardo Fisher, participaron en la función. Eduardo Fisher volvió a interpretar unas variaciones para violín al mes siguiente en el mismo teatro los días 25 y 27³⁴⁶ y de nuevo, en la temporada siguiente cuando ya contaba con once años de edad, el día 31 de marzo³⁴⁷. El 8 de abril de 1838³⁴⁸ en el teatro de la Cruz, se dedicó una sinfonía a dos orquestas y otra a tres orquestas, esta última compuesta por el maestro Ramón Carnicer, al profesor de violoncello Manuel Ducassi. Durante la función, el alumno de violín de quince años Salvador Bort, interpretó unas variaciones de Maisedert. La alumna de arpa Luisa

³³⁹ *Ibid.*, 22, 23 de noviembre de 1834, nº 326, nº 327.

³⁴⁰ *Ibid.*, 28 de enero de 1835, nº 28.

³⁴¹ *Ibid.*, 27 de febrero de 1835, nº 58.

³⁴² *Ibid.*, 21 de abril de 1835, nº 21.

³⁴³ ROMEA, Julián. *Manual de declamación para uso de los alumnos...*, p. 14.

³⁴⁴ *Diario de Avisos*, 29 de diciembre de 1834, nº 363.

³⁴⁵ *Ibid.*, 13 y 14 de marzo de 1837, nº 713, nº 714.

³⁴⁶ *Ibid.*, 25 y 27 de de abril de 1837, nº 756, nº 758.

³⁴⁷ *Ibid.*, 31 de marzo de 1838, nº 1100.

³⁴⁸ *Ibid.*, 8 de abril de 1838, nº 1108.

D'Antonio actuó los días 1, 2 y 3 de junio de 1838 en el teatro Príncipe³⁴⁹. Por último, el que sería junto con Pablo Sarasate uno de los grandes violinistas españoles del siglo XIX, Jesús de Monasterio, debutó tocando con la orquesta la sinfonía de la ópera *El barbero de Sevilla* del maestro Rossini, los días 26 y 27 de abril de 1843 en el teatro Príncipe³⁵⁰.

También alumnos de otros conservatorios tuvieron el placer de actuar en el teatro Príncipe. Los días 1 de mayo³⁵¹ y 13 de junio de 1839³⁵² actuó Miguel Lasala, alumno de Baillot, profesor de violín del Conservatorio de París. El 19 de septiembre de 1841³⁵³, interpretó un tema con variaciones para violín un alumno de Sainton, primer violín del teatro de la Academia de Música de París, Emilio Fauré de doce años de edad. Los días 18 y 24 de enero de 1844³⁵⁴ fue el alumno Ireneo Barthe, primer premio del Conservatorio de París, quien actuó al piano. Los días 6, 7 y 14 de marzo de 1844, fue el alumno de Paganini, Agustín Rubio, quien deleitó al público con su virtuosismo³⁵⁵.

III.3.5 La crítica

La prensa madrileña de principios del siglo XIX ofrece un desigual comportamiento en lo que respecta al número de publicaciones. Durante el *Trienio Liberal* se observa un crecimiento inusitado con más de ochenta publicaciones diferentes, mientras que, durante la *Década Ominosa*, debido a la Real Orden del 30 de enero de 1824 que decretaba la suspensión de todos los periódicos con excepción de *La Gaceta*, *Diario de Madrid* y los de *Comercio*, *Agricultura y Artes*, el número de publicaciones descendió vertiginosamente. En el año 1825 se publicaría en Madrid el *Diario literario-mercantil*; en 1828 tan sólo tres publicaciones: *El Correo Literario y Mercantil*, *El Duende Satírico del Día* y *El Mundo tal como es*; desde el año 1829 hasta el año 1833, diecisiete: *Semanario de Agricultura y Artes*, *Cotización de la Bolsa de Madrid*, *Cartas Médico-Quirúrgicas*, *Cartas Españolas*, *El Propagador*, *La Revista Española*, *Repertorio Médico Extranjero*,

³⁴⁹ *Ibid.*, 1, 2 y 3 de junio de 1838, nº 1162, nº 1163 y nº 1164.

³⁵⁰ *Ibid.*, 26 y 27 de abril de 1843, nº 2952, nº 2953.

³⁵¹ *Ibid.*, 1 de mayo de 1839, nº 1496.

³⁵² *Ibid.*, 13 de junio de 1839, nº 1539.

³⁵³ *Ibid.*, 19 de septiembre de 1841, nº 2368.

³⁵⁴ *Ibid.*, 18 y 24 de enero de 1844, nº 79, nº 85.

³⁵⁵ *Ibid.*, 6, 7 y 14 de marzo de 1844, nº 127, nº 128, nº 135.

Boletín de Comercio, El Pobrecito Hablador, Correo de las Damas, Boletín Oficial de Madrid, Semanario Crítico, La Estrella, La Aurora de España, El Tiempo, El Lagarto y La Mariposa; contando con periodistas profesionales de la talla de Larra, Carnerero, López Peñalver, Bretón, Fermín Caballero y Lista³⁵⁶.

Al final de la *Década Ominosa* culminó el proceso de formación del *artículo de costumbres* como género literario, iniciado a mediados del siglo XVIII. Larra habría cultivado este género primero desde *El Duende Satírico del Día* (1828), y más tarde desde *El Pobrecito Hablador* (1832). En *El Correo Literario y Mercantil* (1828), periódico dirigido por Carnerero, se publicaban artículos de costumbres bajo dos seudónimos: “El Viejo Verde”, sobrenombre del propio director del periódico; y “El Observador”, cuyo nombre verdadero se desconoce. Cuando el mismo Carnerero fundó *Cartas Españolas* (1831-1833), continuó fomentando el género del artículo de costumbres publicándolos bajo los seudónimos de “El Solitario”, sobrenombre de Esteban Calderón; y “El Curioso Parlante”, alias de Mesonero Romanos. Estos artículos de costumbres suponían una mirada crítica de las virtudes y vicios que formaban parte del día a día de la sociedad³⁵⁷.

A raíz de la muerte de Fernando VII, el comienzo de la regencia de María Cristina y la publicación del Estatuto Real de 1834 de Martínez de la Rosa, la prensa cobraría un nuevo impulso, pues de los ocho periódicos publicados durante el periodo absolutista se pasó a la significativa cifra de veintiséis. Paralelamente a la proliferación de las publicaciones tuvo lugar el surgimiento del movimiento romántico, y los periódicos se imbuyeron en un debate entre los defensores y los detractores del teatro romántico³⁵⁸.

En 1835, de nuevo Carnerero, fundó el periódico *La Revista Española* (1835-1836), a través del que hizo amplia publicidad de la modernidad de la regencia de la reina gobernadora incluyendo en su tirada el suplemento *El Mensajero de las Cortes*, que

³⁵⁶ RUBIO CREMADES, Enrique. “La Crónica, revista literaria de 1844-1845”. En: *Anales de Literatura Española*, nº 5 (1986-1987), pp. 461-478.

³⁵⁷ ESCOBAR, José. “El artículo de costumbres en España a finales de la 'Ominosa década' (1828-1833)”. En: *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 vols. Bordeaux: Université de Bordeaux, 1977, pp. 377-383.

³⁵⁸ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a José. *La crítica dramática en España (1789-1833)*. Madrid: CSIC, 1999.

abogaba claramente por el liberalismo, tanto político como literario. Como símbolo de modernidad, apoyó el movimiento romántico y contrató a Larra como crítico teatral bajo el seudónimo de “Fígaro” y como colaboradores a Alcalá Galiano, Grimaldi, Mesonero Romanos y Bretón de los Herreros³⁵⁹. Ese mismo año inició sus publicaciones el principal periódico pro-romántico: *El Artista* (1835-1836). El responsable de este periódico fue Eugenio de Ochoa quien contó con Espronceda como principal colaborador. *El Artista* prestó a su época un verdadero servicio alentando a los talentos ocultos a mostrarse a la luz. Muchos jóvenes de la época que escribieron en este periódico fueron luego conocidos escritores: José Zorrilla, Gabriel García Tassara, Pedro de Madrazo, Leopoldo Augusto de Cueto, Salvador Bermúdez de Castro, Jacinto Salas y Quiroga... Publicaban artículos que evocaban la Edad Media, biografías laudatorias de las principales figuras del Siglo de Oro, reseñas muy favorables a todas las representaciones teatrales y publicaciones románticas, así como sátiras ridiculizando a los neoclásicos. El descendiente directo de *El Artista*, fue el *Semanario No me Olvides* (1837-1838), bajo la dirección de Salas y Quiroga³⁶⁰.

En 1836, fundado y dirigido por Mesonero Romanos y defensor de la corriente romántica, empezaría a publicarse *El Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), periódico que serviría de modelo a las siguientes publicaciones españolas³⁶¹. En 1836 salieron otros dos periódicos pro-románticos, *El Mundo* y *El Redactor General*, en los que igualmente colaboraba Larra; y en 1837 *El siglo XIX* que apenas duraría unos meses³⁶².

Por su parte, la prensa antiromántica: *La Estrella*, *El Correo Literario y Mercantil* o el *Eco del Comercio* no se mostraba menos activa. Todos ellos mantenían su postura, tanto política como literaria, de la época absolutista en que fueron fundados. El *Eco del Comercio* fue fundado en 1834 pero los redactores eran los mismos que los del *Boletín de Comercio* originario de la *Década Ominosa*³⁶³. Esta parcialidad a la hora de formular críticas teatrales dependiendo de la ideología del periódico en el que se escribiese se describe de manera irónica en el *Correo de las Damas*, 28 de mayo de 1835, a raíz de las

³⁵⁹ MESONERO ROMANOS, Ramón. *Memorias de un setentón...*, pp. 72-74.

³⁶⁰ RUIZ RAMÓN, Francisco. *El teatro del siglo XIX...* p. 312.

³⁶¹ RUBIO CREMADES, Enrique. “La Crónica, revista literaria...”, p. 462.

³⁶² PEERS, Allison. *El conflicto en la prensa...*, p.14.

³⁶³ *Eco del Comercio*, 1 de mayo de 1834, n.1.

críticas favorables que, como es de suponer, aparecerían en la *Abeja* sobre el estreno del drama romántico *Alfredo*, y las negativas que provendrían del *Eco del Comercio*³⁶⁴.

Muchos de los críticos teatrales se mostraron flexibles ante las nuevas corrientes teatrales. Carnerero y Bretón de los Herreros desde *El Correo Literario y Mercantil* criticaron las primeras obras del teatro romántico francés que llegaba a España considerándolo inmoral; aunque más tarde ambos, Carnerero desde *La Revista Española* y Bretón desde el periódico dirigido por Joaquín Francisco Pacheco, autor del drama romántico *Alfredo* y por lo tanto defensor de esta corriente; elogiarían el teatro romántico español³⁶⁵.

Lo mismo ocurriría con Larra como crítico teatral, papel que ocuparía la mayor parte de su labor periodística. Sus primeras impresiones acerca del teatro romántico francés aparecieron en el periódico *El Duende Satírico del Día*, marzo de 1828, en un artículo sobre el melodrama de Victor Ducange: “Una comedia moderna: Treinta años o la vida de un jugador”³⁶⁶. Larra criticó duramente la inverosimilitud de la pieza, los saltos en el tiempo, lo casual, el enredo, el trasiego de escenarios y la aparatosidad de los recursos escénicos. En definitiva, quedó muy decepcionado con el comienzo romántico.

Las siguientes referencias al teatro de Larra aludían, no tanto al teatro romántico, sino al estado del teatro español en general. Los siguientes artículos aparecieron en las páginas de *El Pobrecito Hablador*: “¿Quién es el público y dónde se encuentra?”³⁶⁷; “¿Qué cosa es por acá el autor de una comedia?”³⁶⁸; “¿Quién es por acá el autor de una comedia?- El derecho de propiedad”³⁶⁹; y “Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español”³⁷⁰. A través de estos artículos, Larra buscaba al culpable de la situación caótica de los escenarios madrileños. Se podría decir que acusaba principalmente al público, instando

³⁶⁴ *Correo de las Damas*, 28 de mayo de 1835, nº 20.

³⁶⁵ MIRET PUIG, Pau. “Bretón de los Herreros, crítico teatral ante el drama romántico francés”. En: *Salinas, revista de lletres*, nº 18 (2004), pp. 139-152.

³⁶⁶ *El Duende Satírico del Día*, marzo de 1828, segundo cuaderno.

³⁶⁷ *El Pobrecito Hablador*, agosto de 1832, nº 1.

³⁶⁸ *Ibid.*, septiembre de 1832, nº 4.

³⁶⁹ *Ibid.*, octubre de 1832, nº 5.

³⁷⁰ *Ibid.*, diciembre de 1832, nº 9.

al gobierno a que tomara medidas para instruirlo; pero también criticaba el desafortunado comportamiento de los actores, el penoso estado de los teatros y la precaria situación de los dramaturgos.

Desde *La Revista Española* continuó su ataque a los actores con el artículo “Yo quiero ser cómico”³⁷¹. Censuró la falta de profesionalidad de los actores, su interpretación afectada, su falta de conocimientos históricos, literarios y generales, su despreocupación por la elección del vestuario acorde con la época de la pieza en vez de con su figura y su poca dedicación al estudio del texto, ayudándose siempre del apuntador o de la improvisación de chistes vulgares.

Durante su periodo de crítico teatral en *La Revista Española*, Larra irradió felicidad al escribir el artículo sobre el estreno de *La conjuración de Venecia, año de 1310*, cambiando de opinión en cuanto al drama romántico³⁷². Exaltó la trama argumental, que no decrecía de interés en ningún acto; la exposición del tema hecha por el embajador de Génova al dictarle una nota a su Gobierno, como totalmente innovadora; elogió la escena de amor entre sepulcros, un diálogo de vida en un sitio de muerte; agradeció a la empresa los recursos escénicos y al pintor Blanchard las nuevas decoraciones y su exactitud histórica; e incluso elogió la interpretación de los actores principales, los movimientos coreografiados de los actores secundarios y el vestuario escogido. Por último, resaltó la importancia de que un hombre dedicado a la política como Martínez de la Rosa, hubiera triunfado en la misma semana con el estreno de un drama y con el Estatuto Real.

Pero las críticas de Larra volvieron a ser negativas hacia el teatro, público y actores poco después del estreno de *La conjuración de Venecia, año de 1310*, como se observa en su artículo “Una primera representación”, publicado en el suplemento de *La Revista Española, El Mensajero de las Cortes*³⁷³. En cambio, en sus posteriores artículos sobre los estrenos de otros dos grandes dramas del Romanticismo, *El Trovador*³⁷⁴ y *Los amantes de*

³⁷¹ *La Revista Española*, 1 de marzo de 1833, nº 34, año tercero.

³⁷² *Ibid.*, 25 de abril de 1834, nº 198, año cuarto.

³⁷³ *Ibid.*, 3 de abril de 1835, nº 34.

³⁷⁴ *El Español*, 4 de marzo de 1836, nº 125.

*Teruel*³⁷⁵, enjuició las obras con toda suerte de elogios. Lamentablemente, la trágica muerte de Larra el 13 de febrero de 1837, dejaría a la prensa huérfana de sus posteriores opiniones acerca de la evolución y desarrollo del teatro romántico en España³⁷⁶. A finales de la década romántica, años 1843 y 1844, tendría lugar la verdadera explosión de publicaciones en la prensa. El rasgo predominante sería su carácter misceláneo, incluyendo noticias de variado contenido³⁷⁷.

La década romántica supuso una intensa maniobra de reinstauración cultural donde la prensa ejerció de vehículo principal. Las tradicionales crónicas teatrales se transformaron en canales desde donde los críticos se comprometían para servir al progreso intelectual de su tiempo con el fin de hacer partícipe de dicho avance a la sociedad. La influencia de la prensa no se limitó a temas tocantes a las obras dramáticas que se representaban en los principales teatros sino que se extendió a otras cuestiones tales como las necesidades, reformas y avances técnicos de los espacios teatrales; los conflictos administrativos; la exigencia del reconocimiento de los derechos de los autores dramáticos; la promoción de los jóvenes alumnos que debutaban en los teatros... La relación de la vida teatral con la prensa era tan estrecha que en sus páginas no sólo se publicaba la composición de los elencos que conformarían las compañías de las nuevas temporadas sino que incluso se anunciaban las funciones que se iban a destinar a beneficio de alguno de sus miembros y sus direcciones postales, en el caso de que desearan ser agasajados. Preciso es asimismo destacar la minuciosidad con la que se relataba en la prensa la información relativa a la actividad en los teatros madrileños que ha permitido la elaboración de la cartelera teatral de la década romántica en esta investigación.

³⁷⁵ *Ibid.*, 22 de enero de 1837, nº 448.

³⁷⁶ *La Lectura*, mayo de 1919, nº 221, pp. 124-138.

³⁷⁷ RUBIO CREMADES, Enrique. "La Crónica, revista literaria...", pp. 462-464: *La Risa*, 1843-1844; *La Tarántula*, 1843-1844; *El Calipso*, 1843-1844; *El Dómine Lucas*, 1844-1846; *El Polichinela*, 1844; *El Nuevo Arlequín*, 1844; *El Sátiro*, 1844; *El Hambre*, 1844; *El Fandango*, 1844; *El Laberinto*, 1843-1845; *El Museo de las Familias*, 1843-1867 y 1870; *El Globo*, 1844-1845; *El Teatro*, 1844; *El Artista Español*, 1844; *El Mentor de la Infancia*, 1843-1845; *El Boletín del Ejército*, 1843-1846; *La Luz de Sión*, 1843-1844; *Ómnibus mensual*, 1843-1845; *El Pensamiento de la Nación*, 1844-1846; *El Clamor Público*, 1844-1864; *El Tocador*, 1844-1845.

Capítulo IV:

La música para teatro

Capítulo IV: La música para teatro

Existen diversos tipos de música de cuyas disimilitudes se pueden encontrar indicios en la diferencia entre el *Ars* y el *Artis*. El término *Ars*, artístico, se relaciona con lo mental, lo intangible, lo innovador, lo infinitamente variable; mientras que el segundo término, artesanal, etimológicamente connota aquellos productos ligados al brazo, relacionados con elementos de tipo sensible y físico. El producto artesanal es más concreto, más tangible, y no pretende innovar sino cumplir con unas funciones claramente definidas sin ningún lugar a la ambigüedad. Los géneros musicales que se incluirían en el grupo de la música artesanal serían las que cumplen una función social: las militares, las religiosas o las políticas; y las que su cometido es servir de soporte a otras disciplinas artísticas: la música para escena o para ballet. Mientras que el compositor de música artística debe innovar y deconstruir las costumbres auditivas y culturales del auditor; el compositor de música artesanal ha de adecuar su obra a los códigos que el auditor conoce o reconoce creando una música estable que responda a la funcionalidad que la convoca³⁷⁸.

Por lo tanto, la música para teatro como producto artesanal, no huye de los estereotipos sino que los emplea con una funcionalidad concreta que proviene del contexto. Según su aplicación se puede clasificar en *música diegética*: instrumentos tocados o cantantes que interpretan dentro de la escena; *música incidental*: no es parte de la escena sino que se utiliza para ambientar, o para expresar la psicología de los personajes, pero no es realista; y *falsa diégesis*: se emplea música diegética con funcionalidad incidental creando un paréntesis musical dentro de la escena³⁷⁹.

Las diferentes funciones de la música para una obra teatral van desde la ilustración y creación de una atmósfera que corresponde a la situación dramática, la revelación de la naturaleza interior de un personaje, el efecto contrapuntístico subrayando de forma irónica un momento del texto, el reconocimiento de un personaje asociado a una melodía que actúa como *leitmotiv* o la reproducción de señales sonoras o efectos de la escenificación

³⁷⁸ MARTÍNEZ ULLOA, Jorge. "La obra de arte musical: hacia una ontología de la música". En: *Revista Musical Chilena*, Año 64, nº 213 (2010), pp. 116-135.

³⁷⁹ NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996.

hasta la sustitución de un personaje por una melodía³⁸⁰.

La música para escena tiene como objetivo potenciar el sentido del texto y sirve para actuar oscuramente sobre el sistema nervioso del público, volviéndolo más sensible a la emoción dramática. La música permite que el espectador rellene o complete la acción dramática. Lo que no debe pretender nunca es subrayar o comentar el texto. Dada la importancia que tiene la música para escena, cada espectáculo debe tener su propio acompañamiento musical, si no, podría darse el caso de que la música nos aparte del texto, trasladándonos a lo que ella misma nos recuerda. En el caso de que se utilice música preexistente debe haber sido escogida con una finalidad concreta.

La música escrita para una obra dramática no intenta, a diferencia con la ópera, concordar el texto hablado con su representación musical. Se podría decir que se hace teatro sobre música y ésta imprime el ritmo a la escena³⁸¹. La música obliga a los actores a medir la duración de las escenas. Al principio puede ser un trabajo incómodo, ya que tienen que amoldar su interpretación al ritmo impuesto por la música y desarrollar una nueva atención; pero pronto se les hace necesaria. Es una forma de regular los elementos expresivos de la representación teatral con la precisión que denota una partitura. El papel de los músicos que acompañan las escenas también es muy importante. Estamos hablando de la importancia del ritmo que impone la música a la escena, pero si ésta no se interpreta con el rigor necesario, el resultado se podría deformar. El parámetro que determina la duración de la música en función de la escena o viceversa se denomina *sincronía*.

El director de escena debe indicar de forma pormenorizada cada uno de los pasajes o momentos que precisan música, su sentido dramático, sus características expresivas y su duración. De esta manera, los músicos saben con precisión cómo interpretar y acompañar y, cuando la simbiosis es perfecta, acomodan el *tempo* al estado anímico e interpretativo del elenco. La forma, como parámetro musical, adquiere dentro de una obra resultado de un proceso creativo global, una nueva dimensión que es la coherencia estructural entre la

³⁸⁰ HORMIGÓN, Juan Antonio. *Dramaturgia y trabajo dramático*. La música y la puesta en escena. Vol. I. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2002, pp. 271-304.

³⁸¹ Se sigue en este tema el punto de vista de APPIA, Adolphe. *La música y la puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2000, pp. 92-97.

forma musical y el texto o la estructura de la escena.

En función del carácter de la composición se puede reunir a una orquesta completa o bien únicamente unos instrumentos o cantantes. En general, el resultado es mejor cuando el número de ejecutantes es reducido y las composiciones sencillas ya que puede suceder que si la música se magnifica, adquiera una entidad propia que la aleje de la dramaturgia. El texto y la música dejarían de ser una unidad resultado de un proceso creativo global, se confundiría el plano real con el de la imaginación y finalmente, esa música, por muy bella que fuera, se convertiría en un estorbo alejando al espectador de la escena. En ocasiones, una sencilla composición con un número reducido de intérpretes en perfecta simbiosis con la escena puede enriquecer más la dramaturgia que una gran obra sinfónica que casi se convierte en un paréntesis o intermedio musical.

IV.1 La música de los dramas románticos

Aunque en el capítulo V de esta investigación se analizarán minuciosamente el corpus de obras que acompañaban a cada uno de los dramas románticos que se presentan en este trabajo, podemos adelantar ahora algunas características comunes a todas ellas.

Tomemos como punto de partida la música para teatro de finales del siglo XVIII. El repertorio teatral que se ofrecía en Madrid eran reposiciones de las comedias de los autores más reconocidos del teatro clásico: Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca; para las que compositores como Pablo Esteve, Blas de Laserna y Pablo del Moral junto a otros contemporáneos, componían nuevas músicas, ya que, prácticamente en su totalidad, las partituras de la música original escrita para acompañar estas obras durante el Siglo de Oro habían desaparecido. No había un trabajo dramático riguroso detrás de estas composiciones puesto que, a veces, una misma comedia podía ser puesta en música por diferentes autores, se podían trasladar números de una producción a otra e incluso, varios autores podían colaborar para aprovechar piezas compuestas para otras obras y en otros años y hacer una puesta en común para cubrir la música³⁸².

³⁸² SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral...*, pp. 132-133.

Durante el periodo romántico teatral la situación cambió sustancialmente. Los dramaturgos, en largas y detalladas acotaciones, explicaban dónde y con qué intención dramática debía haber una intervención musical. A su disposición estaba el maestro compositor, quien intentaba reflejar musicalmente con la mayor exactitud esas directrices dramáticas a través de las composiciones. El texto y la música eran una unidad resultado de un proceso creativo global, susceptible además de modificaciones y mejoras según fueran avanzando los ensayos e incluso a lo largo de las representaciones. Un buen número de las intervenciones musicales eran canciones cuya letra estaba escrita por el dramaturgo. Este hecho marcaba las pautas de composición porque obligaba a que los acentos musicales coincidieran perfectamente con los de las palabras para permitir una buena comprensión del texto. Para que se transmitiera correctamente el sentido de los versos era necesario escoger acertadamente la melodía, la armonía, la forma, el ritmo y el fraseo de la pieza. La colaboración entre el compositor y el dramaturgo era fundamental también para establecer una relación lógica entre la música y la acción, así como delimitar perfectamente la duración de las intervenciones. Se debe tener en cuenta que el dramaturgo no sabía expresarse en términos musicales y mucho menos en tecnicismos relacionados con la armonía, por lo que era labor del compositor establecer las relaciones entre el tipo de escenas y los parámetros musicales. Como se puede observar, durante la época de los dramas románticos, las funciones del actual director de escena, las realizaban en colaboración el dramaturgo y el maestro compositor.

Contaban para la interpretación de las piezas con una orquesta y coro completos³⁸³ y, para los papeles solistas, con cantantes profesionales o con canta-actores y canta-actrices. Como era igual de frecuente que las intervenciones musicales fueran parte de la ficción, música diegética; como que permanecieran fuera del universo dramático, música incidental; la colocación de los músicos y cantantes podía variar desde el foso, a las cajas, hasta detrás del telón de fondo o sobre el escenario con el vestuario adecuado a los personajes que representaban. Igualmente podía darse la coyuntura, cuando las intervenciones musicales eran parte de la ficción, que fueran actores los que eventualmente

³⁸³ Véase al respecto en el Anexo I de esta investigación el apartado correspondiente a los *Elencos de los teatros Príncipe y Cruz durante la década romántica (1834-1844)*.

tocaran un instrumento o cantaran porque así lo exigiera su personaje.

Cuando el uso de la música es incidental, sin querer figurar sino simplemente hacer un acto de presencia como expresión superior a la palabra, su procedencia debería ser invisible. Además, si como en el caso de las representaciones teatrales en la época romántica, la orquesta también interpretaba una obertura, intermedios e incluso un baile final, no se hacía ninguna diferenciación con la música que acompañaba la acción escénica, confundiendo el plano real con el de la ilusión. Si la orquesta en vez de situarse en el foso, entre el espectador y los actores, lo que desnaturaliza la relación escenario, sala, música y texto de la obra; se hubieran ocultado, las combinaciones sonoras del espectáculo se hubieran encontrado en equilibrio ya que el texto hubiera quedado en un plano sonoro superior al de la música, tal y como se consigue en el cine.

La música de estos dramas románticos cumplía diversas funciones³⁸⁴. En ocasiones era utilizada para recrear ambientes, bien de carácter festivo o, representando situaciones concretas que ya contienen una música implícita reconocible como son los eventos religiosos o militares. Por esta razón, de los momentos musicales en los que se utilizaban composiciones preexistentes reconocibles por el espectador no se conservan las partituras. En otras situaciones cumplía una función meramente narrativa, describiendo la escena que en esos momentos se representaba o bien recordando otras; mientras que en otras ejercía una función catalizadora de la tensión dramática de manera directa, presagiando la tragedia, o como contrapunto irónico³⁸⁵. También podía asociarse un personaje a una melodía o instrumento e incluso llegar a sustituirlo dramáticamente, al ser capaz la música de expresar y transmitir al público los sentimientos que el personaje no se atrevía a verbalizar.

Del corpus de obras que acompañaban a cada uno de los dramas románticos que se presentan en este trabajo, la música de seis de ellos está compuesta por Ramón Carnicer mientras que los compositores de las otras obras son desconocidos. Aunque es sin duda su faceta como músico teatral la más destacable en el conjunto de esta investigación, se

³⁸⁴ RIBAO PEREIRA, Montserrat. "Música y cantos en los dramas románticos...", pp. 103-119.

³⁸⁵ RIBAO PEREIRA, Montserrat. "El contrapunto al servicio de la espectacularidad...", pp. 131-144.

procede a continuación a presentar un breve acercamiento biográfico a la persona de Ramón Carnicer, ya que esta visión global aportará datos significativos sobre su forma de componer y sobre las diferentes corrientes que le pudieron influenciar, que ayudaran a entender sus composiciones de música escénica.

IV.2 Ramón Carnicer: El principal compositor de música para los dramas románticos españoles

Ramón Carnicer nació en Tárrega (Lleida) el 24 de octubre de 1789 y ya desde su más temprana edad demostró tener un gran talento musical y fue enviado a Barcelona a estudiar composición, canto y órgano con los maestros Francisco Queralt y Carlos Baguer. Los acontecimientos políticos le obligaron, durante la invasión francesa, a emigrar a la isla de Menorca donde recibió los primeros consejos musicales de Carl-Ernest Cook, quien había dado clase de piano con Mozart. En 1814, restablecida la paz, regresó a la Ciudad Condal, pero la represión fernandina le obligó a emigrar a Londres. Pronto pudo regresar a Barcelona, donde desempeñó su primer encargo profesional, que fue organizar y dirigir todos los conciertos que se ofrecían en los salones del Palacio del general Castaños. Posteriormente, organizó la primera temporada de la ópera del Teatro de la Santa Cruz, del que más tarde sería director, convirtiéndose en el primer empresario español de ópera. Durante esta época escribió numerosos fragmentos musicales que le permitieron adquirir una buena escuela³⁸⁶.

Su primera obra de madurez, en 1819, sería la ópera *Adela di Lusignano*, estrenada con motivo del desembarco de la infanta napolitana Luisa Carlota, hermana de la futura regenta María Cristina. La ópera obtuvo muy buenas críticas y gran éxito entre el público que aplaudió la mayoría de los números³⁸⁷.

A esta ópera le seguirían otras dos más: *Elena e Constantino*, en 1821, e *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio*, en 1822³⁸⁸. Esta última no fue bien acogida

³⁸⁶ *Ilustración Musical Hispanoamericana*, 30 de enero de 1888, n.1.

³⁸⁷ *Gaceta Musical de Madrid*, 1 de abril de 1855, nº 9.

³⁸⁸ SOBRINO, Ramón-ENCINA CORTIZO, María. "Il dissoluto punito ossia 'Don Giovanni Tenorio' de Ramón Carnicer". En: *Recerca Musicològica*, nº 16 (2006), pp. 97-116.

por el público y a su escaso éxito se sumó el cambio de régimen a finales de 1823, cuando se dio por concluido el *Trienio Liberal* y comenzó la *Ominosa Década*. Carnicer, al haberse destacado por su liberalismo, tuvo que buscar una vez más refugio en Londres. Durante su exilio conoció al embajador en Londres de Chile, quien le encargó el himno nacional de ese país, *Dulce patria*³⁸⁹.

En 1827 ya estaba Carnicer de nuevo en Barcelona pero fue requerido en Madrid, por dos reales órdenes de Fernando VII, para sustituir a Mercadante en el puesto de maestro-director de los teatros de la capital³⁹⁰. Fernando VII no heredó el amor por la música de su progenitor, Carlos IV, quien había llegado incluso a hacer madrileño de adopción a Boccherini; en cambio, se dejó aconsejar por el banquero Aguado quien, atento al gusto de la aristocracia madrileña por la ópera, le recomendó hiciera venir a Madrid al maestro Carnicer para emular el exquisito ambiente musical que había conseguido desarrollar en Barcelona³⁹¹. Carnicer a su llegada se hizo cargo de los teatros Príncipe y de la Cruz y luchó por dignificar su estado exigiendo mayor profesionalidad a los músicos.

Estando en Madrid se presentó como candidato para ocupar el puesto de maestro de música de la Capilla Real y rector del Real Colegio de Niños Cantores, pero se le rechazó a causa de su pasado liberal³⁹². En cambio, un año después en 1830, era nombrado profesor de composición del Real Conservatorio de Música María Cristina. Ramón Carnicer fue uno de los compositores vinculados al conservatorio que contribuyó a la producción nacional de música escénica³⁹³. Junto al director del centro, Francisco Piermarini, y sus compañeros Pedro Albéniz y Baltasar Saldoni, puso música a la obra escrita por el catedrático de

³⁸⁹ JIMÉNEZ ALCÁZAR, Marisé. "Rousseau, Moretti, el Real Conservatorio de Música de Doña Cristina, Piermarini y Ramón Carnicer en el Diario de José Musso Valiente". En: *José Musso y su época (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo: actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004*. Santos Campoy García, Manuel Martínez Arnaldo y José Luis Molina (coord.), vol. 1 (2006), pp. 227-238.

³⁹⁰ (AVM) Secretaría 4/67/86. Escritos del gobernador militar de Cataluña a Carnicer en los que le conmina a partir hacia Madrid. (AVM) Secretaría 2/481/35. Escrito del gobernador militar de Barcelona que confirma el traslado forzoso de Carnicer a Madrid.

³⁹¹ SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. "La música en la época del Romanticismo...", p. 190.

³⁹² RODRÍGUEZ, Juana. "Documentos del expediente de Ramón Carnicer (1830)". En: *Recerca Musicològica*, nº 8 (1988), pp. 193-205.

³⁹³ PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*. Ed. facsímil. Madrid: ICCMU, 2004.

literatura Félix Enciso Castrillón *Los enredos de un curioso*³⁹⁴. Esta obra, que recibió la rotulación genérica de *melodrama*, fue interpretada por los alumnos más sobresalientes del conservatorio en presencia de la regente para celebrar su reciente alumbramiento, en febrero de 1832. Algunos autores consideran *Los enredos de un curioso* como el primer síntoma de reaparición de la zarzuela³⁹⁵, o de la ópera española³⁹⁶.

En el año de 1830, Ramón Carnicer mostró por primera vez en la escena madrileña *Cristobal Colombo*³⁹⁷. Para los teatros de Madrid compondría dos óperas más, con igual carga de italianismo y rossinismo, *Eufemia di Messina ossia sarraceni in Sicilia*, en 1832 e *Ismalia ossia morte ed amore*, su última ópera, en 1837³⁹⁸. Si bien Ramón Carnicer compuso todas sus óperas según la influencia italiana, combinó el rossinismo, del que llegó a ser la máxima figura en España componiendo hasta una obertura para *El barbero de Sevilla*, con el casticismo madrileño o andaluz que reflejó en sus canciones, tal y como apunta Ramón Sobrino³⁹⁹. Este mestizaje de estilos se plasmaría en su música para obras declamadas de la que, hoy en día, sólo se conserva en lo que fue su propio archivo personal, conocido como el *Legado de Carnicer*, y en el fondo de música de la BHMM.

Gracias al espléndido trabajo de catalogación de las fuentes realizado por Víctor Pagán y Alfonso de Vicente⁴⁰⁰, complementada con la fase de búsqueda y localización de las fuentes llevada a cabo en esta investigación, conocemos que, además de para los dramas románticos objeto de este estudio, Ramón Carnicer compuso música para comedias así como para obras de autores extranjeros traducidas al castellano.

Para las comedias de Bretón de los Herreros que se citan a continuación, escribió Carnicer varias piezas breves o canciones: *La redacción de un periódico* (1836)⁴⁰¹, *El*

³⁹⁴ RCSMM 3/1387 a 1505.

³⁹⁵ CASARES RODICIO, Emilio. *La música en el siglo XIX español...*, p. 74.

³⁹⁶ SUBIRÁ, José. "En el centenario de un gran músico Ramón Carnicer". En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, nº 69 (1958), p. 25.

³⁹⁷ *Gaceta Musical de Madrid*, 1 de abril de 1855, nº 9.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ SOBRINO, Ramón. *La música sinfónica en el siglo XIX...*, p. 294.

⁴⁰⁰ PAGÁN, Víctor-VICENTE, Alfonso de. *Catálogo de obras de Ramón Carnicer...*

⁴⁰¹ BHMM MUS 27-12

poeta y la beneficiada (1838)⁴⁰², *Mi secretario y yo* (1841)⁴⁰³, *La escuela de las casadas* (1842)⁴⁰⁴; también para su comedia de magia *La pluma prodigiosa* (1841)⁴⁰⁵; para su comedia dramática *La batelera de Pasajes* (1842)⁴⁰⁶, así como para dos traducciones suyas de textos franceses: *Ingenio y virtud o El seductor confundido* (1834)⁴⁰⁷ y *Mi empleo y mi mujer* (1834?)⁴⁰⁸.

También compuso música para: *Lucrecia de Borgia* (1835) (drama 5 a.) de Victor Hugo traducido por Ángel Cepeda⁴⁰⁹; *Luis XI* (1836) (tragedia 5 a.) de Casimir Delavigne traducida por Pedro Gorostiza y Cepeda⁴¹⁰; *Stradella* (1838) (com. 1 a.) arreglada por Jacinto de Salas y Quiroga⁴¹¹; *El regreso del monarca* (1828) (pieza cómica 1 a.) de José María Carnerero⁴¹²; *Numancia destruida* (1823) (tragedia 5 a.) de Ignacio López de Ayala⁴¹³; *Los dos granaderos* (traducción 2 a.)⁴¹⁴; *Los polvos de la madre Celestina* (1841) (com. de magia) traducida del francés por Hartzenbusch⁴¹⁵; *Cásate por interés y me lo dirás después* (1840) (com. 4 a.) de Abenamar⁴¹⁶; *El desdén con el desdén* (com. 3 jornadas) de Agustín Moreto⁴¹⁷; *El paria* (1839) (tragedia 5 a.) original del francés Casimir Delavigne y traducida por José García de Villalta⁴¹⁸; *La noticia feliz* (1823) comedia de Carnerero⁴¹⁹; *Todo lo vence el amor o la pata de cabra*, comedia de magia adaptada por Juan Grimaldi de una obra francesa⁴²⁰; *Juan de Suavia* (1841) (drama 4 a.) arreglado por Antonio García Gutiérrez e Isidoro Gil⁴²¹; y *Estrella de oro* (1838) drama de magia⁴²².

⁴⁰² BHMM MUS 744-6

⁴⁰³ BHMM MUS 744-5

⁴⁰⁴ BHMM MUS 743-28

⁴⁰⁵ BHMM MUS 743-37

⁴⁰⁶ BHMM MUS 36-23; MUS 743-24

⁴⁰⁷ BHMM MUS 38-3

⁴⁰⁸ BHMM MUS 38-16

⁴⁰⁹ BHMM MUS 12-8; MUS 743-36

⁴¹⁰ BHMM MUS 743-22

⁴¹¹ BHMM MUS 743-25

⁴¹² BHMM MUS 643-11

⁴¹³ BHMM MUS 38-22; MUS 744-9

⁴¹⁴ BHMM MUS 743-45

⁴¹⁵ BHMM MUS 743-31

⁴¹⁶ BHMM MUS 748-9

⁴¹⁷ BHMM MUS 743-27

⁴¹⁸ BHMM MUS 31-4; MUS 743-21

⁴¹⁹ BHMM MUS 743-35

⁴²⁰ BHMM MUS 9-17

⁴²¹ BHMM MUS 37-16; MUS 743-19

⁴²² BHMM MUS 6-13; MUS 744-3

Ramón Carnicer protagonizó un hecho que caracteriza muy bien las costumbres musicales de la época⁴²³. En 1842, los herederos del banquero Safont le encargaron al maestro la composición de una *Misa de Requiem* para gran orquesta, así como la dirección musical de la ceremonia que se iba a celebrar con motivo de los funerales de su progenitor. Ramón Carnicer compuso una *Misa de Requiem* y reunió a los mejores instrumentistas y cantantes del momento. Les hizo ensayar duramente hasta que consiguió los resultados que quería para el estreno de su obra. El día del funeral, doscientos músicos interpretaron la nueva creación de Carnicer y el público que asistió a la iglesia quedó encantado tanto por la belleza de la obra como por la perfección de la interpretación. Orgulloso del evento, Carnicer pidió como honorarios por el conjunto de su trabajo la cantidad de cuarenta mil reales⁴²⁴. Los hijos del señor Safont encontraron la cantidad desorbitada y se negaron a pagarla. El maestro Carnicer se vio obligado a recurrir al poder judicial. El tribunal, poco acostumbrado a estas situaciones, solicitó la ayuda de expertos. Para la defensa de Carnicer, se tuvo en cuenta la opinión del maestro Saldoni, reconocido compositor admirado por todos, quien estimó que Carnicer, por el trabajo realizado, debería cobrar noventa y cinco mil reales. La opinión del maestro Saldoni fue refutada por Basilio Basili, nombrado experto por la parte contraria y que quizá por despecho tras haber estado secundando el trabajo de Carnicer en los teatros, consideró que un salario de cinco mil reales era más que justo⁴²⁵.

Ante posturas tan diferentes, los magistrados se vieron obligados a pedir una tercera opinión que actuara de árbitro. Se consultó a Indalecio Soriano Fuertes, quien había seguido el caso con gran interés. Soriano Fuertes se pronunció con mucho tacto y medida. Comenzó por reivindicar el derecho absoluto del artista a estimar el valor de su obra; además aportó los datos de los salarios que recibían los copistas de música (entre cuatro y seis reales por hoja), alegando que los estudios que necesita un compositor para escribir

⁴²³ MITJANA, Rafael. "Histoire de la musique: Espagne, Portugal. La Dix-neuvième siècle". En: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. París, Delagrave, vol. 5, 1920, pp. 2.257-2351.

⁴²⁴ SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta Pérez Dubrull, 3 vols. Reedición facsímil en 4 vols. con índices de Jacinto Torres. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Musical, 1986, pp. 1686-1881.

⁴²⁵ PIÑEIRO GARCÍA, Juan. *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*. Madrid: Editorial Tres, 1984.

una hoja son cinco veces más que los que se necesitan para copiarla y, por lo tanto, el sueldo debía corresponderse con esta proporción. El tribunal reconoció la justicia de este razonamiento y Ramón Carnicer ganó la causa. Los hijos del banquero tuvieron que pagarle lo que había exigido, además de correr con los gastos del juicio. Esta fue la primera vez que un músico defendió sus derechos e impuso el respeto que su arte se merece. Es una señal de la evolución que estaban sufriendo las costumbres artísticas⁴²⁶.

Ramón Carnicer murió en la madrileña calle de Santa Isabel 36, el 17 de marzo de 1855⁴²⁷. El 25 de marzo de 1855 en la *Gaceta Musical de Madrid* se publicó esta necrológica que explica las causas de su muerte y resume perfectamente lo que el maestro Carnicer significó para sus contemporáneos:

Don Ramón Carnicer, caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, compositor eminente, decano de los autores lírico-dramáticos, de los directores de ópera y de los profesores del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, falleció a las siete y media de la noche del día 17 del corriente. Su última y breve enfermedad fue producida por el gravísimo pesar de haber perdido a su amada consorte, que murió de una pulmonía fulminante el día 11. Puede decirse que en aquel aciago y triste momento murió él también, pues que los pocos días que sobrevivió a su viudez los pasó en un estado maquinal y de casi total insensibilidad, manifestándose por último un ataque cerebral que lo condujo al sepulcro. Sus hijos lloran inconsolables la pérdida de un padre amante; sus discípulos, la de un bondadoso maestro y, el arte músico español, la de una de sus mejores glorias. Séale la tierra ligera⁴²⁸.

Ramón Carnicer fue uno de los compositores más importantes de su época encontrándose entre sus alumnos del conservatorio los principales compositores líricos de la siguiente generación: Francisco Asenjo Barbieri, Rafael Hernando o Joaquín Gaztambide.

⁴²⁶ BARBIERI, Francisco Asenjo. *Biografías y documentos sobre Música y Músicos Españoles: (Legado Barbieri)*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares, 2 vols. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 1, pp. 118-125.

⁴²⁷ RUIZ TARAZONA, Andrés. "Carnicer i Batlle, Ramón". En: *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol. 3, 1999, pp. 208-213.

⁴²⁸ *Gaceta Musical de Madrid*, 25 de marzo de 1855, nº 8.

Capítulo V:

La música de un corpus significativo
de dramas románticos

Capítulo V: La música de un corpus significativo de dramas románticos

En este capítulo, una vez expuestas las circunstancias políticas, empresariales y sociales que rodearon los estrenos de los dramas románticos, se van a analizar los resortes dramáticos sobre los que el autor articuló su pieza, así como los recursos escénicos utilizados para dar forma a la representación, destacando el papel y la importancia del parámetro musical en los dramas que proponemos. Para conformar este corpus significativo se ha partido de la información sobre las sesiones teatrales que se publicaban en la prensa diaria con la que hemos reconstruido la cartelera, el conjunto de los dramas románticos que se estrenaron durante las temporadas de 1834-1835 hasta la de 1839-1840, momento en el que se inicia un cambio en la dramaturgia romántica ocupado principalmente por la figura de Zorrilla. Durante este periodo, coincidente además con la regencia de María Cristina de Borbón (1834-1840), se estrenaron un total de treinta y un drama. A continuación, en el Cuadro VIII, se puede ver un listado ordenado por temporadas teatrales de los dramas estrenados. A excepción de *Bárbara de Blomberg* de Patricio de la Escosura y *El hombre pacífico* de Manuel Bretón de los Herreros, que se pusieron en escena por primera vez en el teatro de la Cruz, el resto lo hicieron en el Príncipe.

Cuadro VIII: Dramas estrenados desde la temporada 1834-1835 a la de 1839-1840

Temporada	Título	Autor
1834-1835	<i>La conjuración de Venecia, año de 1310</i>	Francisco Martínez de la Rosa
	<i>Macías</i>	Mariano José de Larra
	<i>Elena</i>	Manuel Bretón de los Herreros
	<i>Don Álvaro o La fuerza del sino</i>	Ángel Saavedra duque de Rivas
1835-1836	<i>Alfredo</i>	Joaquín Francisco Pacheco
	<i>El trovador</i>	Antonio García Gutiérrez

1836-1837	<i>Elvira de Albornoz</i>	Jose María Díaz
	<i>Los amantes de Teruel</i>	Juan Eugenio Hartzenbusch
	<i>El sitio de Bilbao</i>	Isidoro Gil
1837-1838	<i>Bárbara de Blomberg</i>	Patricio de la Escosura
	<i>El hombre pacífico</i>	Manuel Bretón de los Herreros
	<i>El paje</i>	Antonio García Gutiérrez
	<i>La corte del Buen Retiro</i>	Patricio de la Escosura
	<i>Doña María de Molina</i>	Mariano Roca de Togores
	<i>Fray Luis de León o El siglo y el claustro</i>	José de Castro y Orozco
	<i>Antonio Pérez y Felipe II</i>	José Muñoz Maldonado
	<i>Carlos II el Hechizado</i>	Antonio Gil de Zárate
	<i>Don Fernando el emplazado</i>	Manuel Bretón de los Herreros
	<i>El rey monje</i>	Antonio García Gutiérrez
	<i>Don Jaime el Conquistador</i>	Patricio de la Escosura
	<i>La vieja del candilejo</i>	José Muñoz Maldonado, Gregorio Romero Larrañaga y Francisco González Elípe
1838-1839	<i>Adolfo</i>	Fulgencio Benítez y Torres
	<i>Amor venga sus agravios</i>	Luis Senra Palomares
	<i>Doña Mencía o La boda en la inquisición</i>	Juan Eugenio Hartzenbusch
	<i>La estrella de oro</i>	Autor desconocido
	<i>El astrólogo de Valladolid</i>	José García de Villalta
1839-1840	<i>El conde don Julián</i>	Miguel Agustín Príncipe y Vidaud
	<i>Juan Dandolo</i>	José Zorrilla y Antonio García Gutiérrez
	<i>Vellido Dolfos</i>	Manuel Bretón de los Herreros
	<i>Don Álvaro de Luna</i>	Antonio Gil de Zárate
	<i>El zapatero y el rey I parte</i>	José Zorrilla

Una vez determinado el corpus se han seleccionado los dramas que estaban acompañados musicalmente, un total de veintitrés de los treinta y uno estrenados, y a partir de este subconjunto se ha iniciado la búsqueda de las partituras. Finalmente se han localizado las partituras manuscritas de la música de doce dramas de los que no se han analizado *El paje* y *La estrella de oro*. *El paje* por ser del mismo autor dramático que *El trovador*, Antonio García Gutiérrez; y *La estrella de oro* por ser de autor desconocido, quedando el conjunto final en un corpus de diez obras.

Don Álvaro o La fuerza del sino de Ángel Saavedra duque de Rivas, *Elena* de Manuel Bretón de los Herreros, *Elvira de Albornoz* de Jose María Díaz, *Fray Luis de León* o *El siglo y el claustro* de José de Castro y Orozco, *Antonio Pérez y Felipe II* de José Muñoz Maldonado, *La vieja del candilejo* de José Muñoz Maldonado, Gregorio Romero Larrañaga y Francisco González Elipe, *Bárbara de Blomberg* de Patricio de la Escosura, *El hombre pacífico* de Manuel Bretón de los Herreros, *Doña Mencía o La boda en la inquisición* de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Juan Dandolo* de José Zorrilla y Antonio García Gutiérrez y *El conde don Julián* de Miguel Agustín Príncipe y Vidaud, tienen todos música, según se deduce de las didascalias del texto, mas no se conservan las partituras.

Como se puede observar, en casi un setenta y cinco por ciento de los dramas estrenados durante la regencia de María Cristina la música está presente por lo que no es un hecho aislado ni casual. El conjunto de diez dramas que conforman este estudio son: *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Francisco Martínez de la Rosa, *Alfredo* de Joaquín Francisco Pacheco, *El trovador* de Antonio García Gutiérrez, *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch, *La corte del Buen Retiro* de Patricio de la Escosura, *Doña María de Molina* de Mariano Roca de Togores, *Carlos II el Hechizado* de Antonio Gil de Zárate, *Adolfo* de Fulgencio Benítez y Torres, *Amor venga sus agravios* de Luis Senra Palomares y *Vellido Dolfos* de Manuel Bretón de los Herreros. La música de seis de estos dramas está compuesta por Ramón Carnicer mientras que los compositores de las otras obras son desconocidos.

Para entender la relación y las diversas intervenciones de la música en la obra es necesario dedicar parte de esta investigación al estudio del texto dramático utilizando el

argumento para ejemplificar el uso de los principales elementos característicos del drama romántico y de su puesta en escena. El acercamiento biográfico a los diferentes dramaturgos nos va a permitir también conocer otros aspectos de estas polifacéticas personalidades tan influyentes durante la regencia y cómo esas otras facetas de sus vidas se reflejaron en las obras que aquí son objeto de estudio.

De acuerdo a la metodología utilizada a lo largo de esta investigación en este último capítulo nos encontraríamos ante la parte del método histórico que consiste en la edición de las partituras musicales: la ecdótica. La edición que se presenta pretende registrar la información de las fuentes de la forma más detallada posible y con la mayor exactitud posible al documento original. A pesar de que el objetivo ha sido recuperar la música de forma fidedigna, en ocasiones, ha resultado inevitable corregir omisiones o errores de copias siendo necesario llevar a cabo algunas variaciones con respecto a las fuentes. Todas estas modificaciones se indican en la edición crítica de las distintas obras⁴²⁹.

La edición crítica de la música que acompañaba a los dramas románticos que conforman el corpus de esta investigación nos permite estudiar en este capítulo sus parámetros puramente musicales así como su sentido y funcionalidad dramática. Las distintas herramientas que habitualmente se utilizan para el análisis musical se aplican bajo la óptica de una obra fruto de la interacción de la música con la dramaturgia.

El parámetro forma ha de matizarse respecto a su uso dentro del análisis convencional ya que está muy influido por la estructura formal general del drama. Debe aplicarse teniendo en cuenta la coherencia formal de la música desde una visión macroestructural, en el conjunto del drama; y microestructural, en relación al texto que el dramaturgo quiere musicar. El parámetro textura igualmente adopta otras interpretaciones ya que a través del incremento o descenso de su densidad, se puede establecer una direccionalidad de la tensión en la escena a la vez que una relación directa con la psicología de los diferentes personajes. El carácter de los personajes igualmente se verá reforzado por la armonía. El estudio de este parámetro, desde una visión global, permitirá

⁴²⁹ Anexo II: *Transcripción de la música de los dramas románticos.*

relacionar el tipo de modo escogido o el tipo de acordes utilizados con la naturaleza de la escena. Por poner un ejemplo, los acordes de triada sirven de referente popular, o a ambientaciones en épocas anteriores, o a escenas de poca tensión dramática; frente a los acordes que incluyen séptimas disminuidas o segundas aumentadas que generan indeterminación, suspense o incluso describen el origen exótico de alguno de los personajes. Se ha de considerar también la existencia de cambios en la armonía en relación al texto, coincidiendo con alguna frase significativa, que se vería reflejada en el diseño de la melodía.

Aunque el tipo de cadencias en la música que acompaña los dramas románticos suele ceñirse a las cadencias más usuales en la armonía tradicional: cadencias perfectas, plagales, semicadencias al quinto grado o cadencias rotas al sexto grado; su uso también contribuye al cierre o a la suspensión de las escenas. Surgen asimismo nuevos parámetros específicos al analizar cualquier proceso creativo global, que igualmente han de ser considerados, como la *sincronía*, o la relación entre la música y el espacio pudiendo la primera sustituir esta dimensión.

Por último, gracias al trabajo de vaciado de prensa que se ha efectuado previamente de lo que hemos denominado la década romántica, podemos añadir a este capítulo información acerca de la publicidad anterior al estreno de los dramas, su aceptación y recepción a partir de las críticas redactadas, posteriores reposiciones, así como la afluencia de público que supondría un mayor número de representaciones.

V.1 La conjuración de Venecia, año de 1310

El drama histórico en cinco actos y en prosa escrito por Francisco Martínez de la Rosa y música de Ramón Carnicer *La conjuración de Venecia, año de 1310* se estrenó en el teatro Príncipe de Madrid el 23 de abril de 1834⁴³⁰. Anteriormente al estreno en Madrid, en 1832 aún en vida Fernando VII, se representó en Cádiz bajo el título *El Carnaval de Venecia del año 1310*. A consecuencia del cambio de título *La Revista Española* publicó el siguiente artículo el 8 de diciembre de 1832:

[...] No existe tal pieza compuesta por dicho autor. Lo que el señor Martínez de la Rosa ha escrito es un drama con el título de: *La Conjuración de Venecia, año de 1310*: de consiguiente el cartelista se ha abrogado una facultad indebida, alterando el título de la composición, y forjándolo a su antojo. Éste es un desacato que más de una vez vemos producirse en los anuncios teatrales; pero lo más extraño y notable del cartelón de que hablamos, es que después se trata en él de política, y se extienden frases relativas a la circunstancia de no haberse podido ejecutar este drama hasta ahora. ¿Qué es esto? ¿En dónde estamos? ¿Ha de ser lícito al primer charlatán que se presente, el entrometerse a discutir asuntos públicos en un papelote que ha de pegarse en las esquinas, so pretexto de dar aviso de un espectáculo escénico? ¿No es bastante insolencia la de hacer entrar en lid a un autor del mérito del señor Martínez de la Rosa con el melodramaturgo Ducange?

Pensamos que los censores de los teatros deben tener intervención directa en los carteles, siempre que en éstos se haga otra cosa que anunciar lisa y sencillamente los títulos de las piezas que se ejecuten. Los discursos que suelen introducirse en ellos, además de su inmenso charlatanismo, vemos que se atreven a tocar materias respetables, que no son, repetimos, para andar fijadas por las esquinas, sin previo permiso de la autoridad. Como prosiga semejante abuso, ¿a dónde irá a parar la audacia de estos redactores de avisos, [...]?

Esta referencia a Víctor Ducange y a la insolencia que suponía compararlo con Martínez de la Rosa puede deberse a que durante la segunda época fernandina, la *Ominosa Década*, Ducange estuvo bien considerado dentro del régimen absolutista y gozó de una gran popularidad. Su drama *La huérfana de Bruselas*, traducido por Grimaldi para su mujer la actriz Concepción Rodríguez, se estrenó en el teatro Príncipe en 1825 y fue uno

⁴³⁰ BHMM TEA 1-21-3.

⁴³¹ *La Revista Española*, 8 de diciembre de 1832, nº 10.

de los dramas más representados durante las temporadas de 1831 y 1832⁴³². Ducange ocupaba los teatros madrileños mientras que Martínez de la Rosa tenía que estrenar *La conjuración de Venecia, año de 1310* en Cádiz, hecho que, al parecer, el autor del artículo consideraba un atentado contra el talento de Martínez de la Rosa.

Desde antes del estreno de *La conjuración de Venecia, año de 1310* en el teatro Príncipe de Madrid, el 23 de abril de 1834, *El Correo de las Damas* ya anunciaba la obra como una de las grandes novedades de la temporada cómica e informaba sobre la evolución de sus ensayos⁴³³. Desde el periódico *El Tiempo*, 20 de abril de 1834, igualmente se creaba expectación comentando las cinco nuevas decoraciones que para el drama había pintado Juan Blanchard, las dos vistas diferentes de la ciudad de Venecia que se iban a presentar en diorama y las dificultades técnicas a las que se iba a enfrentar el teatro falto de la maquinaria necesaria para realizar los cambios de escenografía:

Cinco decoraciones nuevas ha pintado don Juan Blanchard para la conjuración de Venecia. En las del 1º y 4º actos se presentarán al público dos vistas distintas en *Diorama* de la ciudad de Venecia, tomadas con escrupulosa exactitud de los traslados más fieles debidos a los mejores autores, y rectificadas con datos recientemente recogidos en el mismo país⁴³⁴.

El elenco del estreno lo conformaron:

Rugiero: Carlos Latorre

Laura: Concepción Rodríguez

Juan Morosini, *padre de Laura*: Pedro López

Pedro Morosini, *hermano de Juan Morosini y presidente 1º del tribunal de los Diez*: José Pérez Plo

Presidente 2º *del tribunal de los Diez*: Luis Fabiani

Presidente 3º *del tribunal de los Diez*: Bruno Rodríguez

Secretario *del tribunal de los Diez*: José Castañón

⁴³² MESONERO ROMANOS, Ramón. *Memorias de un setentón...*, p. 74.

⁴³³ *El Correo de las Damas*, 30 de marzo y 5 y 15 de abril de 1834, nº 44, nº 45 y nº 47.

⁴³⁴ *El Tiempo*, 20 de abril de 1834, nº 140.

Embajador de Génova: Gabriel Pérez

Marcos Querini, *conjurado*: José Ramírez

Jacobo Querini, *conjurado*: José Bagá

Boemundo Thiépolo, *conjurado*: Julián Romea

Andrés Dauro, *conjurado*: José Díez

Badoer, *conjurado*: Nicolás Lombía

Juan Mafei, *conjurado*: Pedro González Mate

Comandante de la guardia del dux: Carlos Spuntoni

Espía 1º: Joaquín Lledó

Espía 2º: Miguel Ibáñez

Matilde, *aya de Laura*: Jerónima Llorente

Julián Rossi, *soldado de la bandera de Rugiero*: Pedro de Sobrado

Un artesano: Antonio Bagá

Una mujer del vulgo: María Fabiani

Máscara: Ignacio Silvostrí

Conjurados, secretario del embajador de Génova, un marinero, soldados, pueblo, jueces y subalternos del tribunal, hombre del vulgo, peregrino anciano, peregrino mozo: Sres. Antonio de Guzmán, Juan Latorre, Antonio Rubio, Santos Díez, José de Guzmán, Mariano Casanova, Vicente Hernández, Ramón López, P. Galdón⁴³⁵.

Gracias al estudio elaborado en esta investigación a partir de la reconstrucción de la cartelera teatral de la década romántica, 1834-1844, se puede constatar que el drama de Francisco Martínez de la Rosa *La conjuración de Venecia, año de 1310* se repuso en cincuenta ocasiones en esa década, tal como se puede apreciar en el siguiente Cuadro IX:

⁴³⁵ El elenco se ha reconstruido a partir del artículo publicado en *La Revista Española*, 28 de abril de 1834, nº 200, y de la lista de actores que aparecen junto a los correspondientes personajes en la página siete del ejemplar c del manuscrito BHMM TEA 1-21-3 c.

Cuadro IX: Representaciones de *La conjuración de Venecia*, año de 1310, década 1834-1844

	abril	mayo	junio	julio	noviembre	diciembre	enero	febrero	marzo
Temporada 1834-1835	23 al 30	1 al 8 y 19 al 22	12 al 15		14 al 17	28 al 31	1 y 2		14
Temporada 1835-1836				3 al 5		22 y 23			23
Temporada 1837-1838	12 al 16						8 y 9	20 y 25	

Como se observa en el Cuadro IX la acogida por parte del público madrileño fue excepcional para una época en la que, por lo general, las obras solían figurar en cartel muy poco tiempo, entre tres y cinco representaciones. A lo largo de la temporada de su estreno tan sólo se interrumpió en los meses de julio, agosto, septiembre, octubre y febrero. En el caso del mes de julio la falta de funciones pudiera atribuirse a la epidemia de cólera que asoló la ciudad en esas fechas⁴³⁶. El número de representaciones de *La conjuración de Venecia*, año de 1310 fue decreciendo con el tiempo ya que el drama de Martínez de la Rosa tuvo que compartir cartel con las obras de otros autores que siguieron la senda que el dramaturgo había iniciado: el 24 de septiembre de 1834 se estrenó el *Macías* de Larra⁴³⁷; el 22 de marzo de 1835 el *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas⁴³⁸; y el 1 de marzo de 1836 *El Trovador* de García Gutiérrez⁴³⁹. Mas, el gran reconocimiento del público, hizo que el drama permaneciera en la cartelera madrileña incluso durante la temporada del gran florecimiento de los dramas románticos, 1837-1838, mérito difícil de cosechar en una época tan fértil de composiciones dramáticas⁴⁴⁰.

⁴³⁶ LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid...*, pp. 179-180.

⁴³⁷ *Diario de Avisos*, 24 de septiembre de 1834, nº 167.

⁴³⁸ *Ibid.*, 22 de marzo de 1835, nº 81.

⁴³⁹ *Ibid.*, 1 de marzo de 1836, nº 335.

⁴⁴⁰ Se sigue en este punto la delimitación en varias etapas propuesta por Ermanno Caldera en su obra *El teatro español en la época romántica*: sus inicios, en las temporadas (1834-1835) a (1835-1836); un período de transición durante la temporada (1836-1837); una etapa de florecimiento en la temporada (1837-1838) y un período de tardorromanticismo con una posterior evolución hacia el realismo, de 1839 a 1849, ocupado principalmente por la dramaturgia de Zorrilla. CALDERA, Ermanno. *El teatro español en la época romántica...* p.134.

V.1.1 Breve reseña biográfica de Francisco Martínez de la Rosa

Jean Sarrailh, su principal biógrafo, definió así su vida:

La vida de Martínez de la Rosa viene a ser un resumen emocionante de la historia del siglo XIX. Se une íntimamente su nombre a los sucesos más importantes de aquel tiempo. Su existencia tiene el atractivo de una novela dramática... Por dentro, su vida sentimental aparece apagada y fría: galantería, nunca verdadera pasión. Contraste curioso entre una vida externa tan movida, agitada y la quietud egoísta del corazón⁴⁴¹.

Francisco Martínez de la Rosa nació en Granada en 1787 y logró ser catedrático de Filosofía Moral de la Universidad de Granada con tan sólo 18 años. Durante la guerra de la Independencia se unió a los revolucionarios liberales y al finalizar, fue diputado en las Cortes de Cádiz. Al regresar Fernando VII con su política absolutista fue desterrado al peñón de la Gomera durante cinco años, de 1815 a 1820. Recuperó la libertad durante el *Trienio Liberal*, siendo diputado de nuevo, mas la vuelta del absolutismo durante la conocida *Ominosa Década* le obligó a exiliarse a Francia. En 1831 regresó a España y al poco tiempo de asumir la regencia María Cristina fue el sucesor de Cea Bermúdez como presidente del Consejo de Ministros y aprobó el Estatuto Real de 1834. Su postura de liberal moderado y de *justo medio* no le permitió desempeñar su cargo durante mucho tiempo y en 1835 tuvo que dimitir⁴⁴².

Posteriormente, Martínez de la Rosa fue uno de los inspiradores de la formación del Partido Moderado, lo que le mantendría en la vida política durante el reinado de Isabel II desempeñando los cargos de diputado, embajador en París y en Roma, presidente del Consejo de Estado, ministro de Estado y presidente del Congreso⁴⁴³.

Toda esta actividad política así como su interés por temas políticos quedó reflejada en sus obras. En *La viuda de Padilla* utilizó el tema de la guerra de las Comunidades durante el reinado de Carlos I; en *Aben Humeya* la guerra de Granada que emprendió el rey

⁴⁴¹ SARRAILH, Jean. *Martínez de la Rosa. Obras dramáticas*. Edición y notas de Jean Sarrailh. Madrid: Espasa Calpe, 1947, p. 9.

⁴⁴² *El Artista*, 1 de enero de 1835, primer tomo, entrega XIV, p. 157.

⁴⁴³ CANTERO GARCÍA, Víctor. "Francisco Martínez de la Rosa...", p. 6.

don Felipe II contra los Moriscos de aquel reino y en *Amor de padre* la Revolución francesa. En *La Viuda de Padilla*, después de la *advertencia*, incluyó el autor un *Bosquejo histórico de la Guerra de las Comunidades*, lo que demostraba su interés por dar a conocer al público los hechos acontecidos históricamente y no sólo su visión dramatizada⁴⁴⁴.

En *La conjuración de Venecia, año de 1310* se pueden encontrar varias similitudes entre la política absolutista de Fernando VII y la de la república del Estado de Venecia. En el drama el autor denuncia los abusos del tribunal de los Diez, la severidad de las leyes y la falta de libertad; las mismas causas que le hacían estar en contra del régimen absolutista de Fernando VII. Incluso uno de los personajes, Jacobo Querini, refleja la actitud política moderada de Martínez de la Rosa⁴⁴⁵.

Su prestigio intelectual le llevó a formar parte de la Real Academia Española que presidió de 1839 a 1862, fue miembro de la Academia de Historia, de Bellas Artes y de Jurisprudencia y fue, a su vez, presidente del Ateneo de Madrid⁴⁴⁶.

La actividad creadora de Martínez de la Rosa, según el catedrático de Filología Hispánica Juan Alcina Franch, se concentra en tres periodos que coinciden con sus épocas de forzado alejamiento, excepto en los años 1812 y 1813, cuando escribió en Cádiz sus dos primeras obras: *Lo que puede un empleo*, comedia satírica de corte moratiniano y *La viuda de Padilla*, tragedia sobre la rebelión comunera de Castilla⁴⁴⁷.

Entre 1815 y 1820, estando desterrado en el peñón de la Gomera, escribió otra tragedia ambientada esta vez en la Granada musulmana, *Morayma* y la comedia costumbrista *La niña en casa y la madre en la máscara*⁴⁴⁸.

Durante su exilio en Francia, de 1823 a 1831, escribió una nueva tragedia, *Edipo*, con música de Saverio Mercadante⁴⁴⁹ y dos comedias más *La boda y el duelo* y *Los celos*

⁴⁴⁴ *Teatro Romántico. Antología*. Juan Alcina Franch (ed.). [Barcelona]: Editorial Bruguera, 1968, p. 25.

⁴⁴⁵ GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, M. Teresa. "De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa". En: *Cuadernos de investigación filológica*, nº 9/1-2 (1983), pp. 199-234.

⁴⁴⁶ SARRAILH, Jean. *Martínez de la Rosa...*, p.14.

⁴⁴⁷ MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. *La conjuración de Venecia...*, p. 12.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴⁹ *Cartas Españolas*, 1 de marzo de 1832, cuaderno 41, tomo IV, pp. 178-186. BHMM MUS 7-9.

infundados o El marido en la chimenea. Esta última obra se estrenaría en los teatros de Madrid en el año 1833 y al poco tiempo pasaría a formar parte del repertorio que interpretaban los alumnos de declamación en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid⁴⁵⁰. Al menos en dos ocasiones la prensa se hizo eco de las representaciones a cargo de los alumnos en el conservatorio⁴⁵¹.

Antes de hacer referencia a la época del drama romántico, que también comenzó durante su exilio en Francia, hay que anotar otras dos obras fuera de estos periodos: *El español en Venecia o La cabeza encantada y Amor de padre*. La primera no tiene fecha de composición y es una comedia de enredo al estilo de las del Siglo de Oro pero ambientada en Venecia, como *La conjuración de Venecia, año de 1310*; y *Amor de padre*, escrita en 1849 estando en Nápoles en la casa de su amigo el duque de Rivas, es un drama ambientado en la Revolución francesa⁴⁵².

Durante su destierro en Francia Martínez de la Rosa escribió dos dramas: *Aben Humeya o La rebelión de los moriscos* y *La conjuración de Venecia, año de 1310*. El primero se estrenó en francés en el Teatro de la Porte St. Martín de París en julio de 1830 con éxito de público y crítica⁴⁵³. La música para este drama la compuso José Melchor Gomis, con el que coincidió durante su exilio francés⁴⁵⁴. El segundo se estrenó en Madrid el 23 de abril de 1834 y además de cosechar el aplauso de la audiencia supuso la inauguración sobre los escenarios madrileños de la estética romántica.

Francisco Martínez de la Rosa murió en Madrid el 7 de febrero de 1862, a los 75 años de edad, tras permanecer dos largos meses postrado en el lecho⁴⁵⁵. Los días sucesivos a su fallecimiento, los periódicos de Madrid comunicaron el funesto acontecimiento

⁴⁵⁰ Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1892. La clase de declamación, el 5 de abril de 1834, representa *Los celos infundados o el marido en la chimenea*.

⁴⁵¹ *La Revista Española*, 30 de abril de 1833, nº 51, año tercero; *El Correo de las Damas*, 5 de enero de 1834, nº 23, año segundo.

⁴⁵² CANTERO GARCÍA, Víctor. "Francisco Martínez de la Rosa...", p. 8.

⁴⁵³ *Teatro Romántico...*, p. 24.

⁴⁵⁴ BHMM MUS 1-6.

⁴⁵⁵ *La Esperanza*, 10 de febrero de 1862, nº 5317.

acompañándolo de frases de profundo sentimiento y elogios a sus diferentes facetas: como literato, como escritor, como filósofo, como político y como hombre de Estado⁴⁵⁶. En algunos periódicos se incluyó una biografía⁴⁵⁷ y desde el *Diario de Avisos* se lamentaron de que el autor no hubiera podido gozar de la edición de sus obras completas en la que estaba trabajando el editor Rivadencira⁴⁵⁸. Asimismo, la soberana Isabel II expresó sus condolencias y en el Congreso, el vicepresidente del mismo, Modesto Lafuente, pronunció un discurso que fue apoyado por las palabras de pésame de otros ilustres miembros como Olózaga, O'Donnell, Pidal y González Bravo⁴⁵⁹.

V.1.2 Estudio del texto dramático

Con el fin de establecer una relación entre las diversas intervenciones musicales y el conjunto de la obra se presenta a continuación un estudio del texto utilizando el argumento para ejemplificar el uso de los principales recursos literarios y dramáticos característicos del drama romántico y de su puesta en escena.

V.1.2.1 Construcción teatral

En el siguiente Cuadro X se puede observar la distribución de las escenas en los cinco actos en los que está estructurado el drama así como las diferentes escenografías:

⁴⁵⁶ *La Iberia*, 11 de febrero de 1862, nº 2516; *La Época*, 10 y 11 de febrero de 1862, nº 4295 y 4296; *La España*, 11 de febrero de 1862, nº 4761.

⁴⁵⁷ *La Correspondencia de España*, 11 de febrero de 1862, nº 1337; *La América*, 24 de febrero de 1862, nº 24; *El Clamor Público*, 9 de febrero de 1862, nº 454.

⁴⁵⁸ *Diario de Avisos*, 10 de febrero de 1862, nº 602.

⁴⁵⁹ *La Correspondencia de España*, 9 de febrero de 1862, nº 1335.

Cuadro X: Arquitectura de *La conjuración de Venecia*, año de 1310

Acto	Número de escenas	Escenografía
1°	3	Escena nocturna. Salón del palacio del embajador de Génova.
2°	5	Escena nocturna. Panteón de la familia Morosini.
3°	4	Una sala del palacio de la familia Morosini.
4°	10	Escena nocturna. Plaza de San Marcos iluminada llena de grupos de gente y al fondo el palacio ducal.
5°	13	Escena nocturna. Una lámpara alumbra la sala de audiencia del tribunal de los Diez.

La obra de *La conjuración de Venecia*, año de 1310 comienza con una *advertencia* del autor⁴⁶⁰. En ella explica que, desde hacía tiempo, deseaba componer una obra dramática cuyo argumento describiera la forma de gobierno de la república del Estado de Venecia y la severidad de sus leyes, así como el rigor y el misterio de algunos de sus tribunales. Para ello, el autor cuenta que se documentó profunda y detenidamente valiéndose de algunos tratados sobre la historia del Estado de Venecia como: *Historie de la République de Venise*, del conde P. Daru y *De Fatti Veniti*, de F. Verdizzotti. De entre todos los acontecimientos históricos sucedidos en el Estado de Venecia, el autor justifica haber elegido para su composición la célebre conjuración acaecida en Venecia al comenzar el siglo XIV, por haber sido la más grave y la que más influjo tuvo en la suerte ulterior de aquella república: su malogro consolidó por siglos el poder de un corto número de familias y fue el principio de una nueva era para Venecia.

Según explica Francisco Martínez de la Rosa en esta *advertencia* también se sintió atraído por la clase de personas que tramaron la conjuración. Eran personas importantes a las que la república había despojado de todo poder y que se arrojaron a la preparación de un golpe de Estado movidos por unas circunstancias que se brindaban a una composición

⁴⁶⁰ MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. *La conjuración de Venecia...*, pp. 59 y 60.

dramática.

Como se ha comentado anteriormente, el recurso dramático de utilizar como telón de fondo un hecho histórico es un factor común en otras obras de Martínez de la Rosa, pero según confiesa el autor, el incentivo que le llevó a escribir este drama fue el hecho de que hasta ese momento nunca se había llevado al teatro el argumento de la conjuración en el Estado de Venecia. Advierte también Martínez de la Rosa que a pesar de haberse documentado no siguió escrupulosamente la pauta de la historia. Si bien, afirma haber procurado presentar aquel grave acontecimiento con toda la importancia que tuvo, con las características propias de esa nación y en ese siglo y haber dado una idea bastante exacta del funcionamiento y los valores de aquel Gobierno.

En cuanto a la fábula, el dramaturgo presenta sus dudas acerca de si en el teatro el estilo sencillo que da a los sentimientos y la naturalidad del lenguaje bastarán para despertar el interés que a su juicio encierra el drama. Para terminar esta *advertencia* el autor añade una frase que conmueve por su sinceridad y humildad: “*Caminando a tientas y sin guía, tampoco sé si me habré o no extraviado; pero en una carrera no conocida, hasta las caídas de los que van delante suelen ser de provecho a otros*”⁴⁶¹.

V.1.2.2 Argumento de *La conjuración de Venecia*, año de 1310

Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en Venecia en la época del carnaval del año 1310. Un grupo de nobles conspira contra el poder instaurado; entre ellos se encuentra Rugiero, de origen desconocido. Se ha casado en secreto con Laura, hija de Juan Morosini y sobrina de Pedro Morosini, juez y presidente del tribunal de los Diez, la mayor autoridad veneciana. Laura y Rugiero se reúnen una noche a escondidas en el panteón familiar de los Morosini y el tío de Laura, Pedro Morosini, que lucha por evitar un golpe de Estado y sospecha de Rugiero, los sorprende. Laura cae desmayada y Pedro Morosini arresta a Rugiero. Al regresar en sí, Laura está ya en su hogar y pide ayuda a su padre para rescatar a su amado. Para ello le ha de confesar que están casados. Juan Morosini se apiada de su hija al verla sufrir y le perdona su matrimonio secreto. Intercede a

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 60.

favor de Rugiero frente a su hermano pero el juez se muestra inflexible. Rugiero debe ser juzgado y condenado.

Durante la noche de carnaval, los conjurados pasan a la acción, pero las fuerzas del estado están prevenidas y tienen que huir todos. El golpe de Estado fracasa y muchos de los conjurados son detenidos.

Pedro Morosini inicia el juicio contra Rugiero y, durante el proceso, descubre que es su hijo perdido. Pero ya es demasiado tarde. La sentencia ya está emitida y ni el amor de Laura, ni los intentos para salvarlo del juez, pueden interceptarla. Rugiero es condenado con la pena capital y muere sin poder despedirse de su recién descubierto padre.

V.1.2.3 Recursos románticos literarios

La conjuración de Venecia, año de 1310 posee las características de los dramas románticos pero con un tinte de moderación propio de la actitud por la que era conocido Martínez de la Rosa como el *justo medio*, tanto en su vida política como literaria.

La temática de la obra es indudablemente romántica: el amor y la libertad. El tema del amor está unido a la diferencia de clases, recurso muy utilizado en toda la estética romántica. La pareja protagonista celebró su matrimonio en secreto porque el origen humilde y la condición de huérfano y extranjero de Rugiero le hacían pertenecer a un escalón más bajo en la escala social que Laura y esto suponía un obstáculo en la sociedad veneciana.

El otro eje de la trama es la liberación a través del golpe de Estado a la república. La forma de gobierno de la república del Estado de Venecia atentaba contra la libertad y permitía la autoridad absoluta de sus gobernantes, fomentada por unos tribunales que aplicaban la justicia de manera subjetiva y favorecedora de sus intereses. Aquí se puede observar la postura política del autor frente al absolutismo de Fernando VII además de su moderación ya que durante la reunión en casa del embajador se desata un conflicto entre los conjurados, que se dividen en dos bandos: los más moderados, que quieren evitar a toda costa una situación que pudiera provocar el derramamiento de sangre, donde se advierte la

postura política del autor; y los más atrevidos, que quieren pasar a la acción rápidamente y no ven peligro alguno⁴⁶². Durante la discusión se exponen asimismo dos cuestiones fundamentales: la creencia de que el pueblo veneciano les va a apoyar; y que, al eliminar al actual gobierno, Venecia va a volver a estar bien vista a los ojos de Dios y de las demás naciones. Como se aprecia, una de las razones que tienen los conjurados para dar el golpe de Estado es que Venecia, con el gobierno de la República, había sido apartada de la iglesia y quieren volver a pertenecer a ella. El tema de la religión está constantemente presente durante el drama, no sólo en los conjurados, sino también en el personaje de la protagonista femenina.

La muerte trágica es común a todos los dramas románticos. Martínez de la Rosa, en *La conjuración de Venecia, año de 1310* evita unir el amor y la muerte y Rugiero es ejecutado por el Consejo de los Diez por razones políticas. Laura, al escuchar los gritos de Rugiero despidiéndose de su padre, abre la puerta del cuarto contiguo y se arroja en los brazos de su amado. Los separan, pero ella no entiende lo sucedido hasta que se descorre la cortina del cuarto del suplicio descubriendo que llevan a Rugiero al patíbulo. Cae exánime y Matilde la recibe en sus brazos.

Una fórmula dramática romántica frecuente para intensificar el clima trágico es la *anagnórisis*. Se trata de ocultar información, parcial o totalmente, entre los personajes pero adelantándosela al público⁴⁶³. Martínez de la Rosa utiliza este recurso dramático en el personaje de Rugiero, el protagonista masculino, recubriéndolo de misterio al ser huérfano y de origen desconocido. Lo que Rugiero no sabe y no se desvelará hasta el final de la obra, es que es hijo de Pedro Morosini, presidente y juez del tribunal de los Diez, máxima potencia política contra la que lucha el protagonista y, por lo tanto, es primo de Laura. Cuando al final del drama los jueces votan para decidir el destino de Rugiero y le condenan a muerte el joven solamente reclama hablar con Pedro Morosini para confirmar que es su padre. El tribunal no se lo permite y le ruega que no pierda sus últimos momentos suplicando un imposible. Para ello, el presidente 2º utiliza una frase que hace referencia al

⁴⁶² CANTERO GARCÍA, Víctor. "Francisco Martínez de la Rosa...", p. 11.

⁴⁶³ OLIVA, Cesar-TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica...*, p. 272.

reloj de arena y que se repetirá en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla en boca de la estatua del comendador: “*Sí; en cada grano se va un instante de tu vida*”⁴⁶⁴.

A pesar de que una técnica característica del Romanticismo es la mezcla de prosa y verso, Martínez de la Rosa optó por escribir este drama solamente en prosa, quizá con la intención de facilitar posteriores traducciones al francés, como ya le ocurriera con otras de sus obras⁴⁶⁵.

Como es conocido, en los dramas del Romanticismo se rompen las unidades de acción, tiempo y de lugar. *La conjuración de Venecia, año de 1310*, transcurre íntegramente en la ciudad de Venecia, por lo que no se incumple la regla de lugar; en cambio, sí que transcurren más de veinticuatro horas en el total de la acción dramática, desde la reunión de los conjurados en casa del embajador en el acto primero, y el acto quinto, en el que se realiza el juicio contra los conjurados, transcurren tres días; y sí que se rompe la unidad de acción pues existen dos ejes argumentales simultáneos: el amor y el golpe de Estado.

Un recurso habitual de los dramaturgos románticos es el uso del monólogo. Martínez de la Rosa utiliza el monólogo de Laura del segundo acto para aportar al público más datos sobre el personaje de Rugiero, sobre la boda secreta y describir el conflicto interno que sufre por engañar a su progenitor. El monólogo de Juan Morosini del final del tercer acto es un lloro desconsolado de un padre ante el sufrimiento de su hija en el que se plantea que uno de los motivos que ha podido arrastrar a Rugiero a participar en la conjuración es su intento de mejorar para ser más digno ante Laura. En este monólogo también se da una información acerca de la injusticia de los tribunales que castigan al pueblo por cualquier nimiedad.

El monólogo de Rugiero en el último acto está planteado con verdadera brillantez. Está interrumpido por las preguntas de los presidentes 2º y 3º del tribunal ya que el 1º,

⁴⁶⁴ ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Edición de Aniano Peña. Madrid: Cátedra, 2007, p. 215.

⁴⁶⁵ *Teatro Romántico...*, p. 24. El público francés tuvo la ocasión de asistir a las representaciones de su comedia *La niña en casa y la madre en la máscara*, traducida al francés como *La Mère au bal et la Fille à la maison*, y del drama *Aben Humeya*.

Pedro Morosini, acaba de abandonar la sala de audiencias porque se ha desplomado al conocer que Rugiero es su hijo. Durante el monólogo Rugiero resuelve todas las incógnitas: si Pedro Morosini es su padre, es él mismo el que le envía al cadalso, y además, Laura es su prima. El ensimismamiento que le provocan estas reflexiones le hacen confesarse culpable de todos los cargos y él mismo firma su sentencia de muerte.

En los tres monólogos está presente la religión. Laura lo dice arrodillada ante la Virgen; Juan Morosini lo finaliza con una plegaria a Dios para que se apiade de él; y Rugiero le pregunta a Dios por la veracidad del hecho que acaba de descubrir, poniéndolo en duda con ironía, porque Él no le hubiera dado un padre, como le había rogado en tantas ocasiones, justo antes de morir.

El tratamiento de los personajes en *La conjuración de Venecia, año de 1310* es el propio de los dramas románticos. Además de los cinco principales, hay veintitrés personajes secundarios más la figuración necesaria para recrear la fiesta de la noche de carnaval. Es un desorden organizado denominado tumulto o barullo romántico, donde cada personaje tiene sus movimientos perfectamente coreografiados⁴⁶⁶.

La presentación del protagonista masculino tiene lugar al principio del drama. Durante una de las noches del Carnaval de Venecia, aprovechando la confusión que genera el que todos los ciudadanos vayan disfrazados, se reúnen los conjurados en la casa del embajador de Génova para dar las últimas pinceladas al plan para cometer el golpe de Estado. Mientras van llegando los conjurados, el embajador está dictando una carta a su secretario que sirve para informar al público sobre los motivos de la conjuración. Todos los conjurados van llegando a casa del embajador excepto Rugiero, por ello se convierte en el tema central de la conversación, modo que tiene el autor de introducir y describir al protagonista masculino⁴⁶⁷. Rugiero, es un héroe romántico de origen desconocido que gracias a su valor con la espada y sus buenas maneras se ha granjeado el afecto de todos y se le considera uno de los mejores hijos de Venecia. Rugiero cree ser huérfano y esta condición le hace sentirse en una posición social inferior a la de Laura Morosini con la que

⁴⁶⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco. *El teatro del siglo XIX...* p. 314.

⁴⁶⁷ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 49.

está casado en secreto. Confía en el golpe de Estado y cree que con el cambio de gobierno, además de conseguir que el Estado de Venecia sea un lugar mejor y más justo, demostrará ser digno de pertenecer a la familia Morosini.

Laura, la protagonista femenina, es huérfana de madre y fue criada por su padre, Juan Morosini, y su aya y confidente, Matilde. Se enamoró de Rugiero cuando su padre estaba ausente luchando con la armada y a Laura le llegó la noticia de que había muerto en el frente. Decidió entonces casarse en secreto con Rugiero pero por fortuna, la noticia del fallecimiento de su padre fue errónea y éste regresó a casa. Laura no se vio con fuerzas de confesarle su matrimonio encubierto y desde entonces convive con sus remordimientos. A pesar de ser un personaje dulce e inocente es también decidida y cuando su amado está en peligro se arroja a los pies de su padre para confesar su matrimonio callado y rogar su perdón y ayuda. Esta determinación y fortaleza se refleja en una frase del texto: “*tu Laura te salvará o morirá contigo*”⁴⁶⁸, muy similar a la que repetiría más tarde la sombra de Doña Inés en el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla: “*con Don Juan te salvarás o te perderás con él*”⁴⁶⁹. La protagonista femenina es muy devota tanto en sus gestos, como la oración de Laura arrodillada ante la Virgen en la capilla del panteón en el acto segundo, como en sus palabras, “*¡Jesús mil veces!*”⁴⁷⁰, con las que finaliza el drama.

El único momento en el que se reúnen ambos protagonistas en la escena es en el acto segundo y es un encuentro desdichado porque, en vez de aprovechar los pocos momentos que tienen para estar juntos, Laura no deja de hablar de los remordimientos que tiene por no haberle dicho aún a su padre que Rugiero es su marido. Toda la cita está llena de malos augurios y lamentaciones: por ser ambos huérfanos, por amarse en sigilo... Laura muestra su carácter de ángel tan característico en el Romanticismo mostrándosele como su única esperanza de felicidad. Ambos sueñan con el momento de poder presentarse como esposos ante Juan Morosini. Laura cree que su padre le aceptará, pero no su tío, que tiene otras ideas tan diferentes a las de su amado. Así aprovecha el autor para introducir la descripción de Pedro Morosini en voz de otros personajes.

⁴⁶⁸ *Teatro Romántico...*, p. 96.

⁴⁶⁹ ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio...*, p. 188.

⁴⁷⁰ *Teatro Romántico...*, p. 151.

Pedro Morosini es hermano de Juan Morosini, tío de Laura y padre de un hijo que él cree muerto pero que finalmente resulta ser Rugiero. Es juez y presidente del tribunal de los Diez y tiene noticias de que se está organizando un golpe de Estado. Rugiero es uno de los sospechosos de la conjura que está siendo observado de cerca por los espías de Pedro Morosini.

Hay dos figuras que suelen ser constantes en los dramas románticos: la de la confidente y la del padre protector. En *La conjuración de Venecia, año de 1310* la confidente es el aya Matilde, nombre que utiliza de nuevo Martínez de la Rosa para la hija del Marqués de Montfleury en *Amor de padre*. Matilde crió a Laura como si fuera su propia hija y es su principal amiga y asesora. Es la única que conoce su matrimonio con Rugiero y le ayuda a organizar sus citas ocultas.

Juan Morosini es el padre de Laura quien perdió a su mujer cuando su hija todavía era una niña. A la personalidad y carácter del padre protector, común a todos los románticos, Martínez de la Rosa le añade otros valores: comprensivo, justo y dispuesto a perdonar y a interceder en favor de Rugiero ante su hermano el juez Pedro Morosini debido al amor que profesa a su hija. Esta figura paternal la repite en los personajes de padre de Padilla, en *La viuda de Padilla*, y de suegro de Aben Humeya, en la obra del mismo título. Este matiz en la figura paterna deja entrever la personalidad moderada y equilibrada del autor.

Dentro de los personajes secundarios, los cabezas de la conjuración: Marcos Querini, Jacobo Querini, Boemundo Thiépolo, Andrés Dauro, Badoer y Juan Mafei, así como el embajador de Génova, son nobles a los que la república ha despojado de poder. Las sentencias que lee el secretario del tribunal de los Diez al comenzar el quinto acto buscan no sólo castigar sino también humillar. A los ejecutados se les exhibe en público y sus familias quedan despojadas de títulos y propiedades y, según el texto, “*a los nobles de menos valer*”⁴⁷¹ se les castiga con el destierro. Hay un claro abuso del tribunal hacia las clases altas. Este abuso puede ser reflejo del que sufrió el propio Martínez de la Rosa al

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 124.

tener que exiliarse dos veces siendo de una familia que poseía un nivel cultural elevado, como lo demuestra el hecho de llegar a ser catedrático de Filosofía Moral de la Universidad de Granada con tan sólo 18 años.

V.1.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena

Otra de las características de las obras del Romanticismo son sus largas acotaciones. El dramaturgo nos ofrece unas acotaciones bien perfiladas de cómo debe ser el desarrollo de la acción, la escenografía, los momentos musicales, el vestuario o la actitud de los personajes. A partir de las didascalias del texto se obtiene información sobre los elementos que conforman la puesta en escena.

Una característica común a los dramas del Romanticismo es el cuidado con el que se localizan las acciones. Las escenografías no son simples marcos de acción sino que forman parte del conjunto dramático⁴⁷². Los escenarios en *La conjuración de Venecia, año de 1310* son muy variados y van desde los salones, al panteón, a la plaza, finalizando en la sala de audiencias. La primera decoración de la obra representa un salón en el palacio del embajador de Génova en la que se diferencian dos espacios: una galería que comunica el salón con la entrada desde la calle y un canal veneciano por el que pasan góndolas de izquierda a derecha mientras dura la escena primera, sobre un fondo en diorama de la ciudad de Venecia realizado por el pintor Juan Blanchard⁴⁷³. Según el artículo publicado en *El Tiempo*, 20 de abril de 1834, el autor de la vista de Venecia que se proyectó sobre el diorama, se trasladó a la misma ciudad para conseguir reproducirla con la mayor precisión⁴⁷⁴.

El segundo acto tiene lugar en el panteón de la familia Morosini, simbología común a la estética romántica que el dramaturgo emplea para unir el amor y la muerte, ya que éste es el único momento del drama en el que se reúnen los enamorados. En la escena aparecen varios sepulcros adornados con emblemas fúnebres y al fondo una capilla cerrada con una

⁴⁷² GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, M. Teresa. “De la tragedia al drama histórico...”, p. 225.

⁴⁷³ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 48.

⁴⁷⁴ *El Tiempo*, 20 de abril de 1834, nº 140.

verja de hierro⁴⁷⁵. El decorado del tercer acto es el más simple según indican las didascalias: “*El teatro representa una sala del palacio de la familia Morosini*”⁴⁷⁶. Según los apuntes del manuscrito en la sala habría dos sillones⁴⁷⁷. El mayor efectismo visual se consigue en el cuarto acto en el que, como en el primer acto, se proyecta una imagen de Venecia en diorama y las góndolas atraviesan el escenario, esta vez de derecha a izquierda⁴⁷⁸. El teatro representa la plaza de San Marcos con el palacio ducal al fondo⁴⁷⁹. El último acto vuelve a transcurrir en un escenario interior representando la sala de audiencia del tribunal de los Diez. La acotación describe minuciosamente la escenografía: una mesa en el centro donde se sentarán los tres jueces, a la derecha el asiento y el bufete del secretario, y a la izquierda la puerta al cuarto del tormento donde tendrá lugar la ejecución fuera de la vista de los espectadores. Una compuerta en el suelo indica la entrada a las mazmorras subterráneas colocadas bajo las tablas del escenario desde donde accede Rugiero para ser interrogado⁴⁸⁰.

La iluminación es un elemento escénico de gran importancia ya que todos los actos, a excepción del tercero, transcurren por la noche, por lo que hay que conseguir nitidez en el escenario a la vez que la escena se desarrolla en penumbra. Las indicaciones referentes a la iluminación en las acotaciones puede ser general: como en el primer acto que tan sólo se precisa que es de noche, o en el cuarto acto en el que se señala que la plaza tiene que estar iluminada para conseguir el efecto de una noche de fiesta de carnaval; o concreta formando parte de la escenografía y de la acción dramática. Éste es el caso del segundo acto en el que se indica que la pequeña capilla del panteón está alumbrada con una lámpara y que cuando Laura acuda a la cita colocará la que ella porta sobre el sepulcro tras el que se ocultan Pedro Morosini y sus espías. De esta forma se consiguen dos focos de luz directa: uno para el monólogo que Laura interpreta arrodillada frente a la capilla; y otro para el momento en el que Pedro Morosini y sus espías caen sobre Rugiero para llevárselo preso. Esta descripción precisa de la iluminación dentro de la escena se repite en el quinto acto en el

⁴⁷⁵ *Teatro Romántico...*, p. 75.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁷⁷ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 52.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁷⁹ *Teatro Romántico...*, p. 112.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 123.

que se especifica que la estancia está alumbrada escasamente con una lámpara antigua. Asimismo se ilumina de forma directa la entrada de Rugiero desde las mazmorras subterráneas ya que, según rezan las didascalias, los subalternos que lo acompañan alumbran su entrada⁴⁸¹.

Dentro del vestuario, la abundancia de enmascarados es un recurso romántico frecuente ya que la ocultación de identidades favorece la intriga mas, en este caso, el uso de máscaras está además justificado porque el drama se desarrolla en pleno carnaval veneciano. Prácticamente la totalidad de los personajes van disfrazados y llevan el rostro oculto: por un lado, los figurantes y personajes secundarios que recrean la fiesta de carnaval del cuarto acto en la plaza de San Marcos; y por otro lado, los conjurados que van a llevar a cabo el golpe de Estado y los soldados encargados de impedirlo que ocultan su identidad por motivos estratégicos. Los soldados se identifican entre ellos por una medalla que llevan colgada al cuello, mientras que los conjurados mediante un listón alrededor del brazo.

La protagonista femenina aparece en el segundo acto vestida de blanco y con el cabello suelto a imitación de las cantantes de ópera italiana que cuando quieren mostrar su perturbación presentan indefectiblemente este atuendo⁴⁸². En este mismo acto Rugiero aparece con un vestido lujoso de baile bajo una capa, mismo traje con el que se presenta en el quinto acto ante el tribunal de los Diez, ya que con ese vestuario fue preso, mas con una cadena alrededor del cuerpo. En este último acto, como muestra de la precisión histórica en el vestuario propia de los románticos, Laura y su aya Matilde se personan cubiertas con el velo veneciano. Este tocado, de seda blanca o negra, que cubría la cabeza y el rostro durante el luto, anticipa el trágico final.

La espectacularidad conseguida en todo el drama responde a unos principios escénicos nuevos que se verán repetidos en todos los dramas románticos de sucesivas temporadas.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² SIMON PALMER, María del Carmen. "Ecos románticos en la prensa de la época". En: *Romanticismo*, nº 2 (1984), pp. 175-179.

V.1.2.5 Otras versiones de la obra

Bajo el mismo título de *La conjuración de Venecia* escribió Cesar Perini una tragedia lírica para ejecutarse por primera vez en el Teatro Principal de Cádiz en el mes de julio de 1840. La puesta en música es de Ventura Sánchez Lamadrid⁴⁸³. Aunque el argumento es básicamente el mismo hay algunos aspectos, sobre todo de concepción de la obra, que varían. La trama es más explícita; el espíritu de los conjurados es más vengativo y violento, con lo que no mantienen su postura de nobles despojados de poder; y los conjurados tienen un jefe, Marco Querini, hecho que también destruye el sentimiento de que un grupo de personas arriesgan su vida por mejorar el Estado de Venecia y los convierte casi en una organización militar.

El texto está estructurado en cuatro cuadros. El primer cuadro tiene nueve escenas y las tres primeras coinciden con el primer acto de Martínez de la Rosa. Durante las escenas cuarta, quinta y sexta, se encuentra Pedro Morosini con sus espías en el panteón familiar, igual que en el principio del segundo acto; y en las escenas séptima, octava y novena, se narra el encuentro de los enamorados y la captura de Rugiero. Aquí es donde aparecen diferencias significativas. Rugiero, no su barquero, viene cantando de lejos y se va acercando su voz. Laura desde el panteón ve que Rugiero tiene problemas, debido al temporal, para cruzar los canales con la góndola y ella se arrodilla ante la Virgen para rogarle que no le deje morir ahogado. Finalmente Rugiero llega a salvo y durante el encuentro con Laura le explica el plan de la conjuración que es oído por Pedro Morosini y sus espías. Éstos se abalanzan sobre la pareja pero Laura no se desmaya, con lo que presencia la lucha entre Rugiero y su tío y ve como se lo llevan preso por conspirar contra el Estado de Venecia.

El segundo cuadro tiene otra vez nueve escenas: las seis primeras se corresponden con el acto tercero, y las tres últimas, con el cuarto acto del drama romántico. Durante las tres primeras escenas Laura está desaparecida porque el miedo, después de la captura de su marido, le ha hecho huir. Su aya Matilde intenta encubirla. Su padre está enterado de todo

⁴⁸³ PERINI DE LUCA, Cesare. *La conjuración de Venecia. Tragedia Lírica en tres actos y cuatro cuadros*. Cádiz: Imprenta de la viuda de Comes, 1840.

y cuando regresa la recibe fuera de sí. La escena cuarta es igual a la del drama: Laura cae a los pies de su padre, le confiesa su matrimonio secreto, el padre se apiada de ella y esta vez, con toda la información de lo ocurrido en el panteón, decide interceder por Rugiero ante su hermano. Este encuentro se desarrolla fiel al drama romántico durante las escenas quinta y sexta. En las escenas siete, ocho y nueve del libreto se desarrolla la noche de carnaval que equivale a todo el cuarto acto del drama.

El tercer cuadro tiene tres escenas y no existe en el drama de Martínez de la Rosa. Tiene lugar en un vestíbulo que conduce al Salón del Consejo. Comienza con Rugiero solo jurando venganza y en la tercera escena lo visitan Laura y su padre. Hay un enfrentamiento entre Juan Morosini y Rugiero en el que el primero lo acusa de ser un inconsciente por embarcarse en la conjura y hacer sufrir a su hija las consecuencias de su loca decisión. Finalmente se despiden todos sabiendo que Rugiero va a ser condenado a muerte.

El cuarto y último cuadro tiene cinco escenas y se corresponde con el juicio del quinto acto del drama. La gran diferencia ocurre cuando Pedro Morosini descubre que Rugiero es su hijo. Pide al tribunal de los Diez quedarse un momento a solas con el acusado. Durante su conversación le aclara a Rugiero que él es su padre y le incita a huir asumiendo la responsabilidad. El protagonista orgulloso reniega de su padre y rechaza la propuesta pidiendo a gritos que vuelvan los jueces y lo castiguen. Pedro Morosini no lo soporta y se desmaya. En la última escena, mientras le conducen a la muerte, le grita a Laura que su tío es su padre. Ésta también pierde el sentido y cae en brazos de su padre, no de Matilde, que a diferencia con el drama de Martínez de la Rosa, no ha acudido al juicio. Laura, al escuchar el sonido del hacha, recupera el conocimiento, hace un monólogo final delirante y cae muerta.

Como se ha podido observar, todas las incógnitas que plantea Martínez de la Rosa en su obra y que se resuelven en la cabeza del espectador, son totalmente explicadas en el texto de Cesar Perini. Esto puede deberse a que cuando el texto está cantado su entendimiento es más difícil por lo que se intenta simplificar al máximo la trama para que al público no le suponga un esfuerzo añadido. En el Cuadro XI se resume el estudio comparativo entre el drama y la ópera que se acaba de exponer:

Cuadro XI: Equivalencias estructurales entre el drama y la ópera de *La conjuración de Venecia*

Ópera de Ventura Sánchez Lamadrid con libreto de Cesar Perini		Drama de Francisco Martínez de la Rosa
1º Cuadro	Escenas 1-3	1º Acto
	Escenas 4-9	2º Acto
2º Cuadro	Escenas 1-6	3º Acto
	Escenas 7-9	4º Acto
3º Cuadro	Escenas 1-3	No existe en el drama.
4º Cuadro	Escenas 1-5	5º Acto

V.1.3 Estudio de la música

La música del drama de Martínez de la Rosa *La conjuración de Venecia, año de 1310*, está compuesta por Ramón Carnicer. El compositor y el dramaturgo coincidieron varias veces a lo largo de sus vidas profesionales. Ambos tuvieron una estrecha relación con el Real Conservatorio de Música María Cristina: Carnicer como profesor de composición y Martínez de la Rosa como autor de una de las obras del repertorio de la clase de declamación *Los celos infundados o El marido en la chimenea*; y además, con motivo de la publicación del Estatuto aprobado por Martínez de la Rosa siendo presidente del Consejo de Ministros, se interpretó, en medio de una representación de *La conjuración de Venecia, año de 1310*, el himno patriótico *Grito Santo de paz y contento* compuesto por Ramón Carnicer para la ocasión.

En el *Diario de Avisos*, 12 y 13 de junio de 1834, se puede leer:

En el Príncipe a las ocho y media de la noche: Con el fausto motivo de la publicación del Estatuto Real se volverá a poner en escena el drama histórico en cinco actos de D. Francisco Martínez de la Rosa titulado *La conjuración de Venecia, año de 1310*. Entre el segundo y el tercer acto se cantará por los señores Salas, Ibáñez y Romea, y los coristas de ambos sexos de la compañía de ópera, un himno patriótico, compuesto por el maestro D.

Ramón Carnicer [...] ⁴⁸⁴.

La música compuesta por Ramón Carnicer para el drama *La conjuración de Venecia, año de 1310* consta de tres piezas: *Barcarola*, *Romanza* y *Carnaval*, citadas por Víctor Pagán y Alfonso de Vicente en el catálogo temático del compositor ⁴⁸⁵.

La música no se conserva en una partitura general sino en 21 *particellas* que corresponden a la voz del tenor de la *Barcarola*, primera voz de la *Romanza*, segunda voz de la *Romanza*, primera voz del coro del *Carnaval*, segunda voz del coro del *Carnaval*, violín principal, violines primeros, violines segundos, violas, bajos, que incluye violoncellos y contrabajos, flauta, oboe primero, oboe segundo, clarinete primero, clarinete segundo, fagot primero y segundo, que comparten *particella*, primera trompa, segunda trompa, clarín primero, clarín segundo, y trombones primero y segundo. Además hay una parte vocal en la que está íntegramente escrita la parte de los bajos con una anotación manuscrita que reza “punto bajo”. En las portadas de las *particellas* se puede leer: “Música en la tragedia La conjuración de Venecia / P. D. R. C”, correspondiéndose estas siglas con el nombre del maestro compositor: **Por Don Ramón Carnicer**. Hay que destacar que en algunas portadas se ha cometido el error de confundir “conjuración” con “conspiración” y aparece el título “La conspiración de Venecia” ⁴⁸⁶.

A continuación, en el Cuadro XII, se ubican las intervenciones musicales y su duración en el conjunto del drama:

⁴⁸⁴ *Diario de Avisos*, 12 y 13 de junio de 1834, n° 163 y 164.

⁴⁸⁵ PAGÁN, Víctor-VICENTE, Alfonso de, *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, pp. 274-277.

⁴⁸⁶ En las de flauta, clarinete primero, clarinete segundo, fagots, trompa primera, trompa segunda, clarín primero, clarín segundo, trombones, violín principal, violines primeros, violines segundos, violas, bajos y voz del tenor de la *Barcarola*.

Cuadro XII: Intervenciones musicales en *La conjuración de Venecia*, año de 1310

Acto	Música	Duración
1º	—	
2º	Escena 2: <i>Barcarola</i> .	<i>Barcarola</i> : 1' 30"
3º	—	
4º	Escena 1: Música callejera. Escenas 4 y 5: Música y baile. Escena 7: <i>Romanza</i> . Escena 8: <i>Carnaval</i> .	<i>Romanza</i> : 4' <i>Carnaval</i> : 2' 15"
5º	—	

Además de los momentos musicales que se corresponden con la partitura de Carnicer, del estudio de las didascalias del texto y de las anotaciones en los manuscritos se deduce que las escenas primera, cuarta y quinta del acto cuarto deberían ir acompañadas con música, mas no hay partituras para dichos momentos. Las didascalias que sugieren este acompañamiento musical son las siguientes:

Escena primera del cuarto acto:

El teatro representa la plaza de San Marcos, iluminada; en el fondo, el palacio ducal, en cuyos salones se ve circular la gente, resonando de tiempo en tiempo los ecos de la música; a la puerta un guardia⁴⁸⁷.

Escena cuarta del cuarto acto:

Apártanse a un lado y hablan unos instantes en secreto, al ver venir una cuadrilla de máscaras, que se pone a bailar en medio de la plaza⁴⁸⁸.

Escena quinta del cuarto acto:

Sepárase la gente y forma alrededor una media luna; principia el baile. [...]

(Volviéndose a los músicos de la cuadrilla.) ¡Más vivo, más vivo!... Si se duermen

⁴⁸⁷ *Teatro Romántico...*, p. 112.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 116.

ya, ¿qué será después? (Continúa el baile más alegre)⁴⁸⁹.

Los apuntes del manuscrito nos permiten conocer que la música que se interpretaría sería callejera, de carácter jocosos propio de la fiesta de carnaval, con gaitas y tambores junto a los que actuarían los danzantes en las escenas cuarta y quinta. Estas intervenciones musicales tendrían una funcionalidad incidental utilizándose tan sólo para ambientar la escena en la noche de carnaval sin requerir la atención del público ya que sobre ella se imprimen diálogos y acción.

A continuación, y de manera individual, se procede a analizar cada una de las intervenciones musicales compuestas por Ramón Carnicer.

V.1.3.1 Barcarola

Desde el punto de vista dramático la *Barcarola* acontece en el acto segundo escena segunda durante la noche en el panteón de la familia Morosini⁴⁹⁰. Laura Morosini acude a su cita con Rugiero, concertada a través de su aya Matilde, en el panteón familiar. Tras el monólogo de Laura mediante el que el público se pone al corriente de la situación desdichada de su amado Rugiero y de su propia culpa por haberse casado en secreto, escucha al fin al barquero de Rugiero cantar, señal de que su enamorado está llegando al encuentro atravesando los canales venecianos. Laura se asoma a la ventana, hace una seña con un pañuelo blanco y arrojan desde fuera una escalera de cuerda por la que Rugiero trepa.

La *Barcarola* es una pieza escrita para tenor y acompañamiento de orquesta de cuerdas más una plantilla reducida de viento madera: flauta, dos clarinetes y dos trompas. El tenor⁴⁹¹ es el personaje del barquero y está situado en el ángulo superior derecho del interior del escenario; mientras que la orquesta estaría situada en el foso⁴⁹². Al proceder la

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁹⁰ En la partitura manuscrita aparece una anotación que hace referencia al momento de entrada de la orquesta: “Acto 2º” “Pie... Qué mujer en la tierra, más dichosa que yo”.

⁴⁹¹ En la *particella* del tenor aparece escrito “Sr. Galdón” y en la ficha que acompaña el manuscrito de las partituras aparece “Sr. Galdón [T]”, de lo que se deduce que el Sr. Galdón era el nombre del tenor. En *La Revista Española*, 28 de abril de 1834, nº 200, también se nombra al Sr. Galdón como parte del elenco.

⁴⁹² RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 51.

voz del barquero de entre las cajas del escenario se simula de manera sencilla el acercamiento y posterior alejamiento de la góndola según las indicaciones del autor: “*Cantan a lo lejos los versos que siguen, acercándose cada vez más la voz*”⁴⁹³. Estas directrices se recogen también en la *particella* del tenor: “canta de lejos”, “irá acercándose la voz” y “va alejándose la voz hasta concluir”.

La procedencia oculta de la voz del tenor, a la vez que favorece el efectismo de la llegada de Rugiero, evita que el cantante tenga que actuar como barquero en la escena. Este personaje solamente existe en la imaginación del espectador inducido por el hecho de que Martínez de la Rosa pone en labios de Laura la frase “*es la voz de su barquero*”⁴⁹⁴ al escucharlo cantar cuando se está acercando al panteón. En realidad, gracias a la música, toda la escena de Rugiero y su barquero atravesando los canales de Venecia al son de una barcarola, sucede exclusivamente en la imaginación del espectador, pues sobre las tablas en ese momento tan sólo está Laura a la espera de su amado escuchando la canción. Como se observa, la música puede llegar a sustituir una escena creando un espacio sonoro, por lo que no puede ser considerada como un mero acompañamiento de la acción sino que reclama toda la atención del público para comprender la trama argumental. La música en esta primera intervención es diegética ya que es parte de la escena aunque no se efectúa sobre el escenario.

Otro hecho fundamental que demuestra la importancia de este momento musical en el conjunto del drama es el significado de la letra. Martínez de la Rosa tomó la letra de la fábula de *Hero y Leandro* relatada por el poeta griego Museo y por Ovidio en sus *Heroídas*: Leandro visita a su amada atravesando por la noche el mar a nado guiado por la luz que ella sostiene mas, finalmente, una tempestad impide llegar a Leandro y Hero se arroja desde la torre uniéndose ambos en el seno del mar⁴⁹⁵.

Se puede interpretar que Martínez de la Rosa escogió este texto con la intención de anticipar al público la tragedia que recaería sobre la pareja de enamorados estableciendo un

⁴⁹³ *Teatro Romántico...*, p. 80.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁹⁵ MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. *La conjuración de Venecia...*, p. 15.

paralelismo entre el hecho de que tanto Hero como Laura estén esperando a sus amados en un lugar al que sólo se puede acceder atravesando el mar o los canales de Venecia; y que finalmente mueren los dos.

Desde el punto de vista dramático la *Barcarola* cumple varias funciones. Actúa de contraseña para anunciar a Laura la llegada de Rugiero al panteón; realza la belleza del encuentro de los enamorados a la vez que lo envuelve en un ambiente funesto propiciado, no sólo por los sepulcros que los rodean, sino también por el contenido fatídico y premonitorio del significado de la letra; fabrica un escenario paralelo ilusorio, el de los canales de Venecia; y crea un personaje, el del barquero, que explica la llegada en góndola del protagonista. Si se eliminara esta intervención musical tendría que añadirse alguna otra señal que avisara a Laura de la llegada de Rugiero al panteón, tendría que explicarse en el texto cómo ha atravesado el protagonista los canales venecianos y se perdería el anticipo de la tragedia con el que se intensifica el clima del drama. Martínez de la Rosa, por tanto, ubica de manera excelente la utilización de la música como elemento dramático.

V.1.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes

El compositor de música para escena ha de adecuar su obra a los códigos que el auditor conoce o reconoce. La elección de Ramón Carnicer de una barcarola⁴⁹⁶, canción propia de los gondoleros venecianos basada en el impulso de los remos sobre las aguas de los canales escrita en compás de 6/8 para imitar el balanceo de la góndola, es un estereotipo muy sencillo para ambientar al público en la ciudad de Venecia. De esta manera recrea mediante la música el escenario ilusorio necesario para explicar el acceso de Rugiero al panteón al que tan sólo se puede llegar en góndola. A su vez, el tempo escogido *Andante sostenuto*, la dinámica en *piano*, y el modo menor, crean un ambiente propicio para un encuentro amoroso.

En cuanto al intérprete de la *Barcarola*, al ser el personaje del barquero externo a los principales, ya que sólo interviene en el momento musical y con la tarea de simular que

⁴⁹⁶ VÁZQUEZ TUR, Mariano. “Barcarola”. En: *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, pp. 217-218.

está transportando en góndola hasta el panteón a Rugiero, no es relevante reflejar a través de la música ninguna característica psicológica del personaje. En cambio, sí que se observa cómo ciertos parámetros musicales describen las peculiaridades de un gondolero:

La melodía se mueve por grados conjuntos con una extensión vocal limitada adecuada a un registro cómodo para ser cantada mientras se está remando. Aparecen frecuentes acentos en la primera y segunda parte del compás que subrayan el esfuerzo del barquero en cada impulso con el remo, además de algunos desplazamientos del acento sobre la parte débil del compás característicos de la música popular. La melodía dibuja una línea sencilla y expresiva mas sin virtuosismo, ya que los adornos que presenta perfilan el origen popular del gondolero.

En el siguiente ejemplo se puede observar cómo el compositor utiliza el acento musical en la melodía del barquero con una doble finalidad: por un lado, reforzar el balanceo de la góndola y, por otro lado, subrayar el texto enfatizando el contenido dramático de la palabra “queréis”:



Asimismo, en el ejemplo anterior, se aprecia la intención del compositor por destacar la emotividad de la palabra “triste”, mas, en esta ocasión, utiliza un adorno popular con el que a su vez perfila el origen y condición del gondolero.



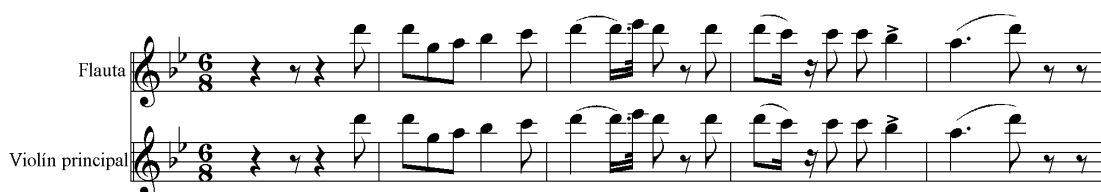
Por otra parte, para ratificar el escenario veneciano el compositor imprime a la



Tal y como se puede apreciar en el siguiente ejemplo, el adorno sobre el Si, antes de hacer un salto de sexta ascendente, es un rasgo que recuerda significativamente a una melodía de ópera italiana. Es la primera vez que Leandro suplica a las olas que le dejen llegar y lo hace de una forma dulce gracias al ornamento, frente a las posteriores veces que lo repite en las que, para remarcar la insistencia, elimina el adorno y lo sustituye por un acento:



Son también motivos rítmicos típicamente italianos heredados de la ópera los que aparecen en la introducción, negra ligada a semicorchea con puntillo, fusa y corchea; que realizan al unísono la flauta y el violín principal:



o el que aparece en la segunda mitad del segundo compás de la siguiente frase, semicorchea que precede a tres corcheas:



o el del siguiente extracto, corchea, semicorchea con puntillo ligada a fusa y de nuevo semicorchea con puntillo y fusa esta vez sin ligar:



Ramón Carnicer consigue en esta composición un equilibrio perfecto entre los dos referentes, el popular y el culto, ya que todas estas influencias de la música operística no eclipsan el perfil popular del gondolero por ser el resultado de una escuela compositiva y no de una intención dramática.

V.1.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto se presenta en dos coplas, es decir, dos cuartetos con rima asonante en los pares; más un tercetillo formado por tres versos con rima consonante en los impares y el segundo libre. Son versos octosílabos en las coplas y hexasílabos en el tercetillo.

La forma de esta pieza es tripartita y respeta la estructura del texto: la primera sección musical coincide con la primera copla; la segunda sección se corresponde con la segunda copla; y la repetición del último verso de la segunda copla más los versos del tercetillo pertenecen a la tercera sección. Cada una de las tres secciones está claramente diferenciada por un cambio de tonalidad: primera y tercera sección en Sol m y segunda sección en Re m.

La *Barcarola* tiene una longitud de treinta y seis compases y la entrada del cantante está precedida por una breve introducción orquestal de cinco compases. La distribución de la música en las tres secciones es bastante equilibrada ya que tienen prácticamente el mismo número de compases: la primera sección tiene una duración de diez compases; la segunda de nueve; y la tercera de doce siendo los cuatro últimos una coda puramente instrumental.

Las frases musicales de la *Barcarola* se han diseñado en base a la versificación: cada frase musical de dos compases se corresponde con un verso. Debido a que éstos en las coplas son octosílabos y en el tercetillo hexasílabos, las frases musicales que acompañan los versos de las dos coplas son anacrúsicas mientras que las que acompañan a los versos del tercetillo no lo son. En el Cuadro XIII se puede observar la relación entre la estructura del texto y la forma musical, así como entre los versos y las frases musicales:

Cuadro XIII: *Barcarola de La conjuración de Venecia, año de 1310*

Versos del texto	Versos y rima	Texto de la <i>Barcarola</i> y numeración de los compases correspondientes	Nº compases y frases musicales	Secciones musicales
En hora fatal Leandro	8 libre	(6 y 7) En hora fatal Leandro	Frase a (2) anacrúsica.	1ª Sol m
cruzaba una noche el mar,	7+1 a	(8 y 9) cruzaba una noche el mar,	Frase b (2) anacrúsica.	
diciendo a las recias olas,	8 libre	(10 y 11) diciendo a las recias olas,	Frase a (2) anacrúsica.	
dejadme llegar allá;	7+1 a	(12-15) dejadme llegar allá, dejadme llegar, llegar allá.	Frase c (2+2) anacrúsica. Los dos últimos compases son una ampliación de la frase c que funciona como enlace, durante los que se repite el verso y tiene lugar la modulación a Re m.	
Que la prenda de mi alma	8 libre	(16 y 17) Que la prenda de mi alma	Frase d (2) anacrúsica.	2º Re m
esperándome estará.	7+1 a	(18 y 19) esperándome estará.	Frase b' (2) anacrúsica.	
Si queréis mi triste vida,	8 libre	(20 y 21) Si queréis mi triste vida,	Frase e (2) anacrúsica.	
a la vuelta la tomad.	7+1 a	(22-24) a la vuelta la tomad, a la vuelta la tomad	Frase e' (2+1) anacrúsica. El último compás es un enlace con la 3ª sección, durante el que se repite el verso y tiene lugar la modulación a Sol m.	

		(25-28) a la vuelta, a la vuelta la tomad, a la vuelta, a la vuelta la tomad.	Frase f (4)	3º Sol m
Dejadme llegar...	5 + 1 b	(29-36) Dejadme llegar, dejadme verla y expirar.	Frase c' (4) coda + coda instrumental (4).	
Dejadme...	3 libre			
verla y expirar...	5 + 1 b			

Como se puede apreciar en el Cuadro XIII, no existe ningún paralelismo entre la rima de los versos y la organización de las frases musicales. En la primera copla se observa que para los versos de rima libre utiliza la misma frase musical mientras que para los de rima asonante utiliza frases musicales diferentes. En la segunda copla utiliza material nuevo y diferente para cada uno de los versos libres mientras que para el primer verso de rima asonante recupera el material de la primera copla para este verso y para el segundo se sirve de la frase musical del segundo verso libre de esta copla. Es de destacar que destine nuevo material musical para el principio de la tercera sección siendo el verso que acompaña una reiteración del último de la segunda copla. Para los versos del tercetillo el compositor aprovecha la frase musical con la que concluyó la primera copla.

Puesto que dentro de una obra dramática prima la perfecta comprensión del texto y teniendo en cuenta que los versos son anteriores a la música, no se puede apreciar una organización estricta de las frases conteniendo una pregunta y respuesta clara. Tan sólo durante los dos primeros versos de la primera copla se observa esta estructura: frase A, pregunta; frase B, respuesta. Aunque, como ya se ha comentado, tanto la división de la música entre las tres secciones como la asignación de frases musicales de dos compases a cada verso resulta muy equilibrada, existen unas ligeras diferencias numéricas propiciadas por la repetición del último verso de cada copla. Esta reiteración de la letra refuerza el aspecto popular del personaje a la vez que, musicalmente, esos versos redundantes son aprovechados para modular.

Armónicamente, el compositor diferencia cada una de las estrofas con una tonalidad manteniéndose siempre en el modo menor con la finalidad de reforzar la tragedia

del momento dramático: primera y tercera sección en Sol m y segunda sección en Re m. Las tonalidades son sencillas y la modulación es al tono de la dominante para que la armonía no distraiga al espectador de la escena ni del significado de la letra.

Para la primera modulación de Sol m a Re m, el compositor duplica el último verso de la primera copla “Dejadme llegar allá”, de la forma siguiente: “Dejadme llegar, llegar allá”. Para efectuar la modulación el compositor utiliza el segundo grado alterado de Sol m como sensible que resuelve en la dominante de Re m que a su vez descansa en la tónica de Re m asentando la nueva tonalidad. Esta modulación se refleja en la melodía con un becuadro sobre la nota Mi que resalta la súplica de Leandro a las olas del mar para que le permitan llegar a su amada:



La segunda modulación de la *Barcarola* necesaria para regresar en la tercera sección a la tonalidad original de la pieza de Sol m, la realiza el compositor con la ayuda de la reiteración del último verso de la segunda copla: “a la vuelta la tomad, a la vuelta la tomad”, sobre una pedal de cuatro compases sobre la tónica de Re m (o dominante de Sol m) que concluye con una cadencia perfecta sobre la tónica de Sol m.

Dentro de la segunda sección conviene destacar una inflexión al modo mayor, Si bemol M, destinada a realzar el verso “que la prenda de mi alma” mediante el que el autor invoca al amor por primera vez sin ninguna punta de pesimismo. Tal y como se puede apreciar en el siguiente extracto, dicha inflexión se detecta en el movimiento del bajo, dominante y tónica, de la tonalidad relativa mayor de Sol m, Si bemol M:

Flauta

Clarinete 1º en Do

Clarinete 2º en Do

Trompa 1ª en Sol

Trompa 2ª en Sol

Barquero

s que la pren - da de mi al ma

Violín principal

Violines 1º

Violines 2º

Violas

Violoncellos

Contrabajos

Inflexión al modo mayor

El ritmo imita el balanceo suave de la góndola. El compás es de subdivisión ternaria 6/8 con frecuentes acentos en la primera y segunda parte que lo refuerzan. En la coda instrumental, como variación, aparecen acentos sincopados. La melodía está acompañada por un diseño rítmico con pocos cambios a lo largo de la pieza. La figuración que utiliza es la propia de un compás de 6/8 y de una barcarola: negra y corchea, corchea y negra, o tres corcheas por cada parte del compás, respetando siempre la acentuación de las palabras asignando las figuraciones más largas a las sílabas tónicas.

Como la orquesta está situada en el foso, dentro del plano real y fuera de la ficción, debe pasar inadvertida y esto se refleja en la instrumentación. La orquesta siempre se mantiene en un segundo plano, acompañando al solista, excepto en la introducción y en la tercera sección en los que crece su protagonismo para incrementar el clímax dramático.

En la introducción, sobre una pedal de tónica de la tonalidad de la pieza de Sol m, el violín principal, el clarinete primero y la flauta avanzan material temático de la voz exponiendo las frases A y B. Esta discreta introducción alerta al espectador de que va a tener lugar una intervención musical, a la vez que asienta la tonalidad facilitando la entrada del cantante.

La textura durante las secciones primera y segunda es de melodía acompañada. El tenor, la flauta, el clarinete primero y el violín principal exponen el material melódico sobre un colchón armónico conformado por la sección de viento y contrabajos en notas largas, y el resto de las cuerdas con trémolo *sul ponticello*.

La textura en la tercera sección es homofónica. Durante los cuatro primeros compases en los que Leandro les promete a las olas del mar que a la vuelta de ver a su amada les permitirá disponer de su vida repitiendo el último verso de la segunda copla, la orquesta abandona el papel de mera base armónica y varía su figuración rítmica. Toda la orquesta en corcheas moviéndose por terceras paralelas o al unísono, dibuja movimientos descendentes y los cellos y contrabajos hacen un contrapunto sencillo a la melodía principal. Este crecimiento en la densidad textural de la pieza intensifica el clima dramático.

En los siguientes cuatro compases vuelve a disminuir la densidad textural paralelamente al agotamiento y la extenuación de Leandro en su lucha contra el mar. Los versos del tercetillo son una súplica *in extremis* de Leandro: “Dejadme llegar, dejadme verla y expirar”, y están acompañados por la misma base armónica que al comienzo de la *Barcarola* y un arpeggio a cargo de la flauta y el violín principal. Los cuatro últimos compases son una coda puramente instrumental que acompaña a la última sílaba de la palabra “expirar” que sostiene el tenor hasta perderse. La orquesta también concluye en *pianissimo* como si quisiera emular la agonía de Leandro.

Se puede concluir, por tanto, que Ramón Carnicer en esta primera composición para el drama *La conjuración de Venecia, año de 1310* establece una relación muy coherente entre la dramaturgia y los parámetros musicales que utiliza como herramientas al servicio del significado de los versos.

V.1.3.2 *Romanza*

Desde el punto de vista dramático la *Romanza* acontece en la escena séptima del cuarto acto durante la noche en plena fiesta de carnaval en la Plaza de San Marcos⁴⁹⁸. Dos peregrinos entonan unas coplas sobre Tierra Santa que recuerdan al espectador la tragedia sufrida por la mujer y el hijo de Pedro Morosini que murieron al ser asaltado por los infieles el barco en el que viajaban. Todo este cuarto acto se organiza mediante la alternancia de escenas jocosas propias de la fiesta de carnaval: escenas coreografiadas, con muchos personajes enmascarados, con bailes y música; con otras de carácter serio entre los conjurados y los miembros de la guardia al corriente del golpe de Estado que se está preparando.

La *Romanza* es una pieza escrita para dos tenores, que están sobre el escenario formando parte de la ficción interpretando los papeles de peregrino anciano y peregrino joven⁴⁹⁹; con acompañamiento de la orquesta que permanecería en el foso ya que su

⁴⁹⁸ En la partitura manuscrita aparece una anotación que hace referencia al momento de entrada de la orquesta: “Acto 4º escena 7ª”, con el pie del texto correspondiente: “Más ruido armas tú que todas las mujeres”.

⁴⁹⁹ En la partitura manuscrita, cuando entra el segundo tenor, aparece escrito “otra voz” y cuando de nuevo

presencia sobre las tablas sería injustificable dramáticamente. La plantilla orquestal se amplía participando ahora toda la sección de viento madera para aumentar la sonoridad y fomentar el bullicio.

En este momento Martínez de la Rosa introduce la música para recordar que se está celebrando una fiesta y relajar la tensión escénica a la vez que para remitir al espectador a la historia que sobre Pedro Morosini había relatado su hermano en la escena tercera del tercer acto: su esposa y su hijo habían fallecido en un ataque musulmán al barco en que viajaban. A su vez, este relato es escuchado por el resto de los personajes que presencian la escena musical como si de auténtico público se tratara. De esta manera, el dramaturgo aporta una triple funcionalidad a esta intervención musical: ornamentar la escena, relajar la tensión escénica y recapitular los acontecimientos. La música en esta segunda intervención es diegética.

V.1.3.2.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes

Muy acorde con la estética romántica es la elección de la romanza, que es una pequeña composición que tiene su origen en los romances con música. Es de carácter amoroso y sentimental con una punta de pesimismo que introduce la presencia de fuerzas naturales superiores a las del hombre y la lucha contra el destino⁵⁰⁰.

Ramón Carnicer se ajusta al modelo donizettiano de romanza a la italiana de forma tripartita ABA', en compás de 3/4, con tres secciones bien diferenciadas por un cambio de modo: la primera y la tercera en modo menor y la intermedia en modo mayor; que además coinciden con la intervención de diferentes personajes: el peregrino anciano en la primera y la última y el peregrino mozo en la sección central.

Además de por el cambio de modo, el compositor diferencia muy bien las intervenciones del peregrino joven y el anciano. La melodía del peregrino anciano es más serena, con figuraciones más largas, con un acompañamiento orquestal en corcheas y

interviene el primer tenor se repite la anotación “otra voz”.

⁵⁰⁰ VÁZQUEZ TUR, Mariano. “Romanza”..., p. 372.

dinámica en *piano*. La melodía del peregrino joven, para transmitir la frescura y la energía de su edad, presenta una figuración más breve, de corchea con puntillo y semicorchea, tanto para la melodía como para su acompañamiento orquestal, y una dinámica en *forte*. En esta sección central se utiliza un ritmo de marcha heredado de la ópera que provoca una sensación auditiva de un cambio de ritmo a un tempo más vivo sin que esto ocurra, ya que el tempo permanece constante siendo un *Andante mosso*.

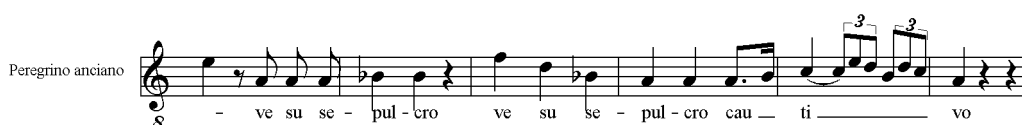
Exceptuando en la introducción orquestal donde la textura es homofónica moviéndose todas las voces por terceras o al unísono, en el resto de la pieza es de melodía acompañada observándose una diferencia en la textura cuando canta el peregrino mozo ya que como la dinámica general pasa a ser *forte* el refuerzo de la melodía lo realizan todos los vientos, menos trompas que continúan con su función armónica con notas largas, así como el violín principal y las violas.

A la clara influencia donizettiana, Ramón Carnicer añade un tinte popular propio de los peregrinos por lo que durante toda la pieza se observa una alternancia entre elementos heredados de la ópera italiana y otros más populares. El sabor de la ópera en la orquestación lo aportan el uso de arpeggios italianizantes en la introducción, así como el acompañamiento arpegiado en *pizzicato* durante la sección central. En esta misma sección aparecen doblajes acórdicos en octavas que recuerdan el canto popular.

Igualmente, en la melodía se pueden encontrar influencias de la ópera italiana a la vez que un fuerte carácter popular. En el siguiente extracto se observa como el uso del puntillo así como el dibujo cromático sobre la primera sílaba de la palabra “vivo” y sobre la última sílaba de la palabra “valor”, popularizan la melodía:



En cambio, en el siguiente ejemplo, se puede apreciar como los tresillos cadenciales del final de la frase, son elementos que denotan la influencia de la ópera:



Esta mezcla de elementos italianizantes con populares definen geográficamente la situación dramática ya que la festividad que se celebra es el carnaval veneciano. Además, la elección de una romanza aporta el punto pesimista a la acción que se está preparando en segundo plano que es el golpe de Estado.

V.1.3.2.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto se presenta en seis redondillas de cuatro versos octosílabos con rima consonante: abba. La forma de la *Romanza* es tripartita ABA' con tres secciones bien diferenciadas donde las seis redondillas del texto se distribuyen en grupos de dos. Como se puede apreciar a continuación, en el Cuadro XIV, donde se compara la estructura de los versos con las frases musicales, esta distribución es extremadamente irregular:

Cuadro XIV: Romanza de La conjuración de Venecia, año de 1310

Versos del texto	Versos y rima	Texto de la <i>Romanza</i> y numeración de los compases correspondientes	Nº de compases y frases musicales	Secciones musicales
¡Oíd cristianos, escuchad	8 a	(11-14) ¡Oíd cristianos, escuchad	Frase a (4) anacrúsica.	A
la más lamentable historia,	8 b	(15 y 16) la más lamentable historia ,	Motivo 1 (2).	
que vivirá en la memoria	8 b	(17-20) que vivirá en la memoria	Frase a' (4).	
de una edad y de otra edad!	8 a	(21-23) de una edad y de otra edad!	Motivo 2 (3).	
Los soldados del Dios vivo	8 c	(24 y 25) Los soldados del Dios vivo	Frase b (2).	
perecieron con valor,	8 d	(26 y 27) perecieron con valor	Frase b' (2).	
y otra vez el Redentor	8 d	(28 y 29) y otra vez el Redentor	Motivo 1 (2).	
ve su sepulcro cautivo.	8 c	(30) ve su sepulcro	Enlace usando motivo 2 (1).	
		(31-34) ve su sepulcro cautivo.	Frase c (4) final cadencial.	B
¿Dónde está el Dios de esa gente?	8 e	(35 y 36) ¿Dónde está el Dios de esa gente?	Frase d (2).	
(El Saladino decía)	8 f	(37 y 38) (El Saladino decía)	Frase e (2) anacrúsica.	
Teñida en su sangre impía	8 f	(39 y 40) Teñida en su sangre impía,	Frase d' (2) anacrúsica.	
va del Jordán la corriente;	8 e	(41) va del Jordán	Enlace (1) anacrúsico.	
		(42 y 43) va del Jordán la corriente;	Desarrollo del enlace (2).	
Y los que esclavos estén	7+1 g	(44 y 45) Y los que esclavos estén	Frase b'' (2) anacrúsica.	
sufriendo duras cadenas,	8 h	(46 y 47) sufriendo duras cadenas,	Frase b''' (2) anacrúsica.	
consuélnense de sus penas	8 h	(48 y 49) consuélnense de sus penas	Frase d'' (2) anacrúsica.	
vuelta la vista a Belén.	7+1 g	(50 y 51) vuelta la vista	Enlace usando motivo 2 (2).	

		(52) vuelta la vista a Belén.	Final cadencial (1).	
¡Calla blasfemo! Que el cielo	8 i	(53-56)Calla blasfemo Que el cielo castiga	Frase a (4).	A'
castiga a su pueblo fiel;	7+1 j	(57 y 58) a su pueblo fiel;	Motivo 1 (2).	
mas nunca niega a Israel	7+1 j	(59-62) mas nunca niega a Israel	Frase a' (4).	
la esperanza y el consuelo;	8 i	(63-65) la esperanza y el consuelo;	Motivo 2 (3).	
Tu ruina en breve será	7+1 k	(66 y 67) Tu ruina en breve será	Frase b (2) anacrúsica.	
del mundo salud y ejemplo,	8 l	(68 y 69) del mundo salud y ejemplo,	Frase b' (2) anacrúsica.	
y de Sión en el templo	8 l	(70 y 71) y de Sion en el templo	Derivación motivo 1 (2).	
nuevo canto sonará.	7+1 k	(72) nuevo canto	Enlace usando motivo 2 (1).	
		(73-76) nuevo canto sonará.	Frase c (4) final cadencial.	

Esta irregularidad en la relación entre los versos del texto y las frases musicales podría estar justificada por la mezcla entre los elementos populares y los derivados de la ópera que anteriormente se ha comentado. Este hecho se refleja en la falta de unidad melódica: la melodía está formada por una sucesión de motivos sin una entidad coherente en sí misma, no hay frases que contengan una pregunta respuesta y no parece que haya una idea preconcebida que dibuje una línea melódica.

Otra explicación a la falta de cohesión melódica podría ser que el compositor diera más importancia a la expresión de las palabras con la música, por ser parte de una obra teatral, que al dibujo de una melodía con una entidad propia independiente del texto. Un factor que demuestra el interés del compositor para que el significado del texto se entienda perfectamente, característica relevante de una pieza musical dentro de una obra dramática, es que la melodía se adapta todo el tiempo a la acentuación de las palabras. Las partes fuertes del compás suelen coincidir siempre con los acentos del texto. Por lo que se puede leer en el acta del 5 de junio de 1832 de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de

Música María Cristina, de la que Ramón Carnicer era componente, que contiene los resultados del examen de la ópera *El rapto* de Tomás Genovés, Carnicer consideraba muy importante que la acentuación de las palabras concordara con las de la música.

[...] el Sr. Genovés, en muchas partes de su composición ha faltado a los preceptos del arte, ya sea por el poco tino con que ha situado los tres cuerpos que constituyen la armonía (esto es el cuerpo de las voces, el de los instrumentos de cuerda y el de los de aire); ya sea por la poca corrección que se haya en muchas partes, ya sea por el descuido con que ha colocado las palabras bajo de las notas [...] ⁵⁰¹.

A continuación se presentan varios ejemplos de cómo Ramón Carnicer juega con los parámetros musicales para realzar la expresividad de los versos. En relación a la instrumentación y a la textura, cabe destacar un cambio en la funcionalidad instrumental de la trompa durante los dos primeros versos de la segunda redondilla: “Los soldados del Dios vivo perecieron con valor”. La trompa deja de doblar la melodía para formar parte de la armonía y su papel lo cumple el oboe segundo. La razón de este cambio en la instrumentación puede deberse a que a estas dos frases el compositor les ha querido dar un carácter marcial y la trompa lo dulcificaría.

Asimismo, resulta dramáticamente interesante, que durante tres compases la melodía del peregrino anciano se queda sola frente a toda la orquesta. Con este cambio de textura el compositor consigue resaltar la expresividad de los versos “y otra vez el Redentor ve su sepulcro” y destacar la tensión armónica que crean el resto de instrumentos.

⁵⁰¹ MONTES, Beatriz C. "El Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina". En: *Música-Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 16-17 (2009-2010), pp. 19-113. Acta de la Junta Facultativa del 5 de junio de 1832.

Ramón Carnicer pone al servicio de los versos el parámetro armónico. En el siguiente ejemplo vemos como mediante un acorde de segundo grado rebajado o segundo napolitano que se refleja en la melodía con un Si bemol, aumenta la intensidad dramática de la palabra “sepulcro”:

The musical score is written for a 3/4 time signature and one flat key signature (B-flat). The instruments and vocal parts are as follows:

- Flauta:** Rests in both measures.
- Oboes 1º y 2º:** Play a chord of the second degree lowered (B-flat, D, F) in the first measure, then a B-flat note in the second measure.
- Clarinetes 1º y 2º en La:** Play a chord of the second degree lowered (B-flat, D, F) in the first measure, then a B-flat note in the second measure.
- Fagots 1º y 2º:** Play a chord of the second degree lowered (B-flat, D, F) in the first measure, then a B-flat note in the second measure.
- Trompas 1ª y 2ª en Do:** Play a chord of the second degree lowered (B-flat, D, F) in the first measure, then a B-flat note in the second measure.
- Peregrino anciano:** Sings the melody: "ve su se - pul - cro". The melody starts on a whole note (B-flat) and continues with eighth notes (D, E, F, G, A, B-flat). The lyrics are: "ve su se - pul - cro".
- Peregrino joven:** Rests in both measures.
- Violín principal:** Rests in both measures.
- Violines 1º:** Play a melody: B-flat (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter), B-flat (quarter).
- Violines 2º:** Play a melody: B-flat (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter), B-flat (quarter).
- Violas:** Play a chord of the second degree lowered (B-flat, D, F) in the first measure, then a B-flat note in the second measure.
- Violoncellos y contrabajos:** Play a chord of the second degree lowered (B-flat, D, F) in the first measure, then a B-flat note in the second measure.

En la sección intermedia donde canta el peregrino joven, mediante una modulación a la tonalidad de La m a modo de recordatorio de la intervención del peregrino anciano, aumenta el dramatismo de los versos “los que esclavos estén sufriendo duras cadenas”, tal y como se puede ver a continuación:

Flauta

Oboes 1º y 2º

Clarinetes 1º y 2º en La

Fagots 1º y 2º

Trompas 1ª y 2ª en Do

Peregrino anciano

Peregrino joven

Violín principal

Violines 1º

Violines 2º

Violas

Violoncellos y contrabajos

los que esclavos están sufriendo duras cadenas

En este ejemplo también se puede observar la perfecta asignación de la figuración rítmica a las palabras que favorece el reposo entre los versos. En general, se puede decir que en esta segunda pieza del drama de Martínez de la Rosa, Ramón Carnicer pone de nuevo los parámetros musicales al servicio del texto.

V.1.3.3 Carnaval

Desde el punto de vista dramático el *Carnaval* acontece en la escena octava del cuarto acto. Entre la anterior pieza, la *Romanza*, y ésta casi no hay lugar a los diálogos. Tras la voz de un marinero que intenta acallar a los peregrinos éstos se retiran hacia el fondo de la plaza y la multitud rodea a un máscara o bufón vestido con un disfraz jocoso que entona un canto sobre la batalla entre don Carnal y doña Cuaresma propio a la fiesta de carnaval. A la primera intervención del máscara le preceden veinticuatro compases de introducción musical de lo que se puede deducir que, mientras el marinero hace callar a los peregrinos, éstos se alejan y el tumulto rodea al máscara, la orquesta estaría sonando. El final de la pieza coincide con un gran redoble de campanas se anuncia que son las doce y los conjurados se quitan los disfraces para pasar a la acción.

El *Carnaval* es una pieza escrita para tenor solista, coro y orquesta. El tenor es el personaje del máscara o bufón que estaría sobre el escenario rodeado del coro. El cantante precisaría ser un tenor profesional mientras que las intervenciones del coro, al no ser muy complicadas, podrían haber sido interpretadas tanto por los actores como por el coro profesional del teatro o incluso por todos juntos actuando como gente del pueblo rodeando y jaleando al bufón. Durante esta pieza la orquesta permanecería en el foso por ser injustificable su presencia sobre las tablas.

Martínez de la Rosa ha querido mediante esta segunda intervención musical consecutiva, destacar claramente el carácter festivo de la escena para conseguir un mayor contraste con el estallido de la revolución que sucede inmediatamente después. En esta pieza, el significado de la letra no es importante, ya que lo único que se pretende es alcanzar el clímax de distensión y alboroto mediante una música claramente diegética.

V.1.3.3.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes

El carácter festivo de la escena lo refleja Ramón Carnicer a través de una composición en un compás de 2/4 con una base rítmica en corcheas que resulta muyailable y alegre. La melodía carece de adornos ya que éstos se reservan para las partes instrumentales con el fin de conseguir un carácter jocoso y resaltar el aspecto popular que tiene el factor repetición tanto de los versos como de las frases musicales.

La instrumentación en esta pieza sufre variaciones con respecto a las anteriores para conseguir una sonoridad más estridente, típica de un festejo al aire libre como es el carnaval. Se añaden trombones y clarines a la plantilla y no existe la figura del violín principal, sino que toda la cuerda de los primeros violines es la que apoya la melodía. Si a todo esto le añadimos un coro, el carácter festivo y estridente se consigue con facilidad.

V.1.3.3.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto se presenta en cuatro endechas o cuartetas de rima asonante en los pares y versos hexasílabos. Al comparar la estructura de los versos con las frases musicales en el Cuadro XV se pueden observar la relación entre texto y música. Solamente se van a relacionar las dos primeras endechas pues las siguientes se utilizan en la repetición global de la pieza de la misma manera.

Cuadro XV: Carnaval de *La conjuración de Venecia*, año de 1310

Versos del texto	Versos y rima	Texto del <i>Carnaval</i> y numeración de los compases correspondientes	Nº compases y frases musicales	Secciones musicales
Con el Carnaval	5+1 libre	(25-28) Con el Carnaval riñó la Cuaresma,	Frase a (4).	A. La M.
riñó la Cuaresma,	6 a	(29-32) riñó la Cuaresma,	Frase b (2 instrumental + 2b anacrúsica).	
él gordo y alegre,	5+1 libre	(33-36) él gordo y alegre, y ella triste y seca	Frase a (4).	
y ella triste y seca.	6 a			
		(37-40) él gordo y alegre, y ella triste y seca	Frase c (4).	
		(41-46) él gordo y alegre, y ella triste y seca, triste y seca, triste y seca.	Frase d (2d+4d'). Modulación a Mi m.	
El pobre de ahíto	6 libre	(51-54) El pobre de ahíto murió en la refriega,	Frase c' (4) anacrúsica. Toma motivos de la frase c construyendo una frase c' con más identidad.	B. La m.
murió en la refriega	6 a			
y esta misma noche	6 libre	(55-58) y esta misma noche dicen que le entierran.	Frase c' (4).	
dicen que le entierran.	6 a			
		(59-62) El pobre de ahíto murió en la refriega,	Frase a (4).	A'. La M.
		(63-66) y esta misma noche dicen que le entierran.	Frase b' (4) Aunque no es exactamente igual a la frase b, esta vez sí que actúa como respuesta de la frase a.	
		(67-70) y esta misma noche dicen que le entierran.	Frase b" (4).	

Si bien la melodía de esta pieza vuelve a estar supeditada al texto el resultado es una estructura más regular. Prácticamente todas las frases musicales son de cuatro compases y coinciden con dos versos. Este hecho puede deberse a que el significado de los versos de esta pieza no es importante para el conjunto del drama por lo que musicalmente no se ha necesitado resaltar o destacar. Al igual que en las piezas anteriores los acentos del texto se corresponden muy bien con los musicales mas no se observa ninguna intención por parte del compositor de reflejar musicalmente su contenido.

La forma general de esta pieza de *Carnaval* sería: introducción orquestal y un bloque formado por las tres secciones ABA' que se repite dos veces. La armonía se corresponde con la forma ABA': A y A' en La M y B en La m. Es el esquema contrario al que utilizó el compositor en la *Romanza*.

La primera sección A coincide con la primera endecha del texto. Se desarrolla en la tonalidad de La M mas, durante las repeticiones del último verso, comienza una modulación a Mi m como transición a la sección B.

La segunda sección B coincide con la primera repetición de la segunda endecha del texto. Toda la sección se desarrolla en La m. Es un diseño muy bonito el que el bajo no varíe durante la tonalidad de Mi m, empleada al final de la sección A, y la tonalidad de La m de la sección B, al coincidir la fundamental de la primera tonalidad con el quinto grado de la segunda.

La tercera sección A' sigue correspondiéndose con la segunda endecha del texto. No se aprecia ningún motivo inherente a la escena que justifique que la misma endecha se repita primero en modo menor y luego en modo mayor. Con una forma bipartita el compositor se hubiera ajustado con mayor facilidad al texto, pero quizá, por una cuestión de duración de la pieza eligió duplicar la letra. Esta sección A' está en su totalidad en la tonalidad de La M e incluye cinco compases de coda orquestal que sirve de enlace con la repetición de todas las secciones A, B y A'.

La sección A, la segunda vez que se repite, se corresponde con la tercera endecha

del texto; la segunda sección B coincide con la primera repetición de la cuarta endecha del texto y la tercera sección A' se corresponde con la repetición de la cuarta endecha del texto más cinco compases de coda orquestal. A diferencia con la primera repetición la melodía del cantante en la sección A' está doblada por un coro a dos voces por terceras paralelas.

Ramón Carnicer fomenta el barullo romántico a través de una composición alegre y rítmica en la que lo importante es el ambiente y no el contenido de la letra. A partir del estudio de las tres piezas del compositor para este drama, se puede concluir que en todas ellas existe un riguroso trabajo dramático que enriquece la escena.

V.1.4 La recepción por la crítica

Desde el estreno del drama la prensa no cesó de anunciar y alabar el drama. Larra, en su artículo “La conjuración de Venecia, año de 1310: drama histórico en cinco actos y en prosa. Por D. Francisco Martínez de la Rosa”⁵⁰² elogió la temática de la obra, la sensibilidad dramática del autor, la escenografía y el vestuario, no sólo por su calidad, sino también por su exactitud histórica; reconoció, asimismo, los movimientos escénicos de los actores secundarios, e incluso, para sorpresa de los lectores acostumbrados a un Larra intransigente con la falta de profesionalidad del gremio de los comediantes, la interpretación de los primeros actores. Preciso es destacar la ausencia de comentarios referidos a la música.

En *El Tiempo*, 24 de abril de 1834, la crítica también fue muy favorable:

Nada se ha escaseado. Decoraciones, muebles, trajes, comparsas, todo bueno, todo digno de la pieza y del público. Éste al ver representada en vivo una parte de Venecia, iluminada por la luna, sus canales cruzados de bien imitadas góndolas que giraban en todas direcciones, y todo desde el interior de la casa del embajador de Génova adornada con el mayor gusto y propiedad, honró con vivos aplausos la habilidad inteligente del artista D. Juan Blanchard, y la elección de la empresa, repitiendo las muestras de satisfacción al ver el panteón del palacio Morosini, y la plaza representada en el acto penúltimo [...].

[...] Últimamente, debemos mil elogios al director de la escena, no sólo por la

⁵⁰² *La Revista Española*, 25 de abril de 1834, nº 198

inteligencia que ha manifestado, sino por la docilidad ilustrada con que nos consta que se ha sujetado a las indicaciones del autor. Las situaciones, y el juego de las comparsas, están muy bien dirigidas y ensayadas. Al encargado de la maquinaria quisiéramos deber más perfección en las figuras del baile del cuarto acto que seguramente deslucen un conjunto tan bello.

Los actores, esmerándose por su parte, casi hacen superfluos los elogios. La señora Rodríguez, Latorre, su hermano, Mate, el joven Romea, todos han estado felices, *Mafei*, respondiendo al interrogatorio después de sufrido el tormento, y condenado nuevamente, ha copiado a la naturaleza. *Rugiero* ha confirmado su merecido crédito, pero sobre todo su gesticulación al oírse llamar hijo por el cruel *Morosini*, nos ha parecido digna de Talma. Cualquier actor hubiera expresado la sorpresa, Latorre supo mezclarla en su semblante con la duda, con la ternura y el horror, pasiones todas que debían combatir el corazón del personaje que representaba⁵⁰³.

El éxito del estreno fue tan grande que el teatro de la Cruz decidió representar la comedia en tres actos *La Niña en casa y la madre en la máscara* de Martínez de la Rosa, el 28 de abril de 1834, aprovechando la gloria del autor⁵⁰⁴. Pero *La conjuración de Venecia, año de 1310*, según un artículo de *El Correo de las Damas*, 30 abril de 1834⁵⁰⁵, eclipsó el resto de espectáculos como ocurrió la noche del 29 de abril de 1834 en la que no hubo público en la representación del teatro de la Cruz porque estaban todos en el Príncipe. Incluso se temió que anulara otras obras del propio Martínez de la Rosa, como se deduce del artículo de *La Revista Española*, 7 de septiembre de 1834:

Se prevé que en la temporada se ponga en escena el *Aben Humeya*, aunque no se cree que tenga el mismo éxito que *La conjuración de Venecia*⁵⁰⁶.

Aben Humeya no se pudo poner en escena hasta la temporada de 1836-1837 y, como bien predijo el articulista de *La Revista Española*, no cosechó el éxito de *La conjuración de Venecia, año de 1310*. Larra, por su parte, desde el periódico *El Español* dedicó un artículo a su representación “Aben Humeya: drama histórico en tres actos, nuevo

⁵⁰³ *El Tiempo*, 24 de abril de 1834, nº 144.

⁵⁰⁴ *La Revista Española*, 28 de abril de 1834, nº 200.

⁵⁰⁵ *El Correo de las Damas*, 30 abril de 1834, nº 50.

⁵⁰⁶ *La Revista Española*, 7 de septiembre de 1834, nº 323.

en estos teatros. Su autor, D. F. Martínez de la Rosa”, en el que criticó todos los elementos del drama excepto la puesta en escena y la actuación de Carlos Latorre:

[...] El autor nos pone en el más duro compromiso. Cuando era ministro popular daba al teatro sus mejores dramas, y obligándonos a alabármelos, nos ponía en el aprieto de parecer aduladores; y ahora que no es ministro empieza a dar los peores, poniéndonos igualmente en el amargo trance de parecer enemigos suyos. Esto es por su parte poco generoso [...] ⁵⁰⁷.

Tras el exitoso estreno de *La conjuración de Venecia, año de 1310* en la primavera madrileña del 1834, el drama se exportó a otras provincias donde fue calurosamente acogido. En *La Revista Española*, 19 de octubre de 1834, aparece una reseña de la presentación en Barcelona del drama romántico del señor Martínez de la Rosa:

La conjuración de Venecia, de D. Francisco Martínez de la Rosa, ha sido sumamente aplaudida del público barcelonés ⁵⁰⁸.

En Madrid volvió a representarse en el mes de noviembre. Este descanso pudo ser forzoso debido a la epidemia de cólera que asoló la ciudad en el mes de julio. De nuevo, en los anuncios en la prensa de las funciones, se destacó el aparato extraordinario con el que se adornó en las primeras representaciones ⁵⁰⁹ y en enero de 1835, el periódico *El Artista*, dedicó un artículo completo a Martínez de la Rosa y su obra, que incluía hasta un retrato del autor ⁵¹⁰.

Años después, en el *Semanario Pintoresco Español*, 21 de junio de 1840, aparecía un artículo “Consideraciones generales sobre el teatro y el influjo en él ejercido por el Romanticismo”, en el que todavía se recordaba lo bien representada que estaba la ciudad de Venecia, la bella escena de amor en el cementerio y la escena de la noche de carnaval. En general, se hablaba del drama como el mejor principio posible del teatro romántico en los escenarios españoles por lo que se puede llegar a la conclusión de que ya los

⁵⁰⁷ *El Español*, 12 de junio de 1836, nº 225.

⁵⁰⁸ *La Revista Española*, 19 de octubre de 1834, nº 365

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 15 y 16 de noviembre de 1834, nº 392, nº 393, año cuarto.

⁵¹⁰ *El Artista*, 1 de enero de 1835, primer tomo, entrega XIV, p. 107, pp. 156-159, p. 178.

contemporáneos reconocieron *La conjuración de Venecia, año de 1310* como el principio de otro modo de hacer teatro. No fue sólo el hecho de que el texto cumpliera con las características románticas lo que supuso la ruptura con la etapa dramática anterior, sino que fue el primer espectáculo que cuidó la puesta en escena e hizo uso del teatro a la *italiana* o de *la cuarta pared*.

Por lo general, las obras solían figurar en cartel muy poco tiempo, por lo que se puede considerar que la acogida por parte del público madrileño fue excepcional para su época e incluso se podría decir que, hoy en día, pocas obras teatrales consiguen esa permanencia en cartel. La larga duración de *La conjuración de Venecia, año de 1310*, en cartelera llegó a suscitar quejas:

Otra de las novedades ocurridas es que *La conjuración de Venecia, año de 1310* se ha seguido ejecutando por espacio de diez y seis días sin ninguna novedad y si diera en hacer muchas de éstas pronto acabaría con la paciencia de los abonados [...] que *La conjuración* se borre un poco de la memoria⁵¹¹.

La música del drama también cosechó su propio éxito pues se comercializó una reducción para voz y piano de la *Barcarola* y la *Romanza* para poder ser interpretada en los salones privados de las casas⁵¹².

Martínez de la Rosa inauguró el teatro romántico en España pero pronto tuvo que aprender a compartir cartel con el resto de autores que siguieron la senda que él había abierto: el *Macías* de Larra, *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas, *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez, *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch... Es evidente el mérito que supone estar en cartelera durante tantas temporadas en una época tan fértil de composiciones dramáticas.

⁵¹¹ *El Correo de las Damas*, 15 de mayo de 1834, nº 1.

⁵¹² BRCSMM: 1/11737

V.2 Alfredo

El drama trágico en cinco actos y en prosa *Alfredo*, escrito por Joaquín Francisco Pacheco y música de autor desconocido, tuvo lugar el 23 de mayo de 1835 en el teatro Príncipe de Madrid⁵¹³. Como se puede leer en el siguiente extracto del *Diario de Avisos* publicado el 23 de mayo de 1835, la prensa se hizo eco del estreno añadiendo el conocido aviso en el que se rogaba a los asistentes tuvieran paciencia con las posibles tardanzas en los cambios de decoraciones:

[...] En el Príncipe a las ocho de la noche: se dará principio con una sinfonía: en seguida se ejecutará un drama trágico nuevo original, en cinco actos, titulado *Alfredo*. El autor no se ha propuesto seguir en este su primer ensayo dramático otra regla que su propia inspiración, bien que sujetándola en lo posible a la verosimilitud teatral, así en el diálogo como en la situación y en los caracteres, a pesar de ser puramente ideal o más bien fantástico alguno de ellos [...] ⁵¹⁴.

El elenco del estreno lo conformaron:

Alfredo: Carlos Latorre

Ricardo: Pedro López

Jorge: Nicolás Lombía

Rugero: Florencio Romea

Roberto: Luis Fabiani

Un griego: Julián Romea

Un peregrino: José Martínez

Berta: Concepción Rodríguez

⁵¹³ BHMM TEA 1-8-16.

⁵¹⁴ *Diario de Avisos*, 23 de mayo de 1835, nº 53.

Ángela: Isabel Boldún, nueva discípula del conservatorio

Criados, damas, esclavos y monteros⁵¹⁵.

Gracias al estudio elaborado en esta investigación a partir de la reconstrucción de la cartelera teatral de la década romántica, 1834-1844, se puede constatar que el drama de Joaquín Francisco Pacheco *Alfredo* se repuso tan sólo en dos ocasiones más tras su estreno: los días 24 y 25 de ese mismo mes de mayo de 1835.

V.2.1 Breve reseña biográfica de Joaquín Francisco Pacheco

Joaquín Francisco Pacheco nació en Écija, provincia de Sevilla, el 22 de febrero de 1808. Su educación comenzó en Córdoba y a los diecisiete años empezó en la Universidad de Sevilla la carrera de Derecho compaginándola con el aprendizaje de la literatura y el arte de escribir en verso y en prosa en una academia privada. Una vez licenciado, en 1833, se trasladó a Madrid donde inmediatamente fue uno de los fundadores del periódico *Siglo*. Su paso por esta empresa fue muy breve ya que en enero de 1834 fue nombrado por el ministro de fomento Burgos redactor del *Diario de la Administración*. Durante los dos años siguientes escribió también en *La Abeja*, *La Ley*, publicó el *Boletín de Jurisprudencia y Legislación* (tres tomos), así como algunas poesías sueltas y dos dramas: *Alfredo*, en prosa y llevado a los escenarios en 1835; y *Los infantes de Lara*, en verso y que nunca llegaría a representarse⁵¹⁶.

En 1836 fue elegido diputado pero el *Motín de La Granja* anuló aquellas votaciones y tuvo que esperar a 1837 para ocupar ese puesto por la provincia de Córdoba. Su papel político no le alejaría de ser también redactor de los periódicos *El Español*, *La España* y *El Correo nacional*, así como de ser conocido por sus lecciones de derecho penal, que pronunciaba en el Ateneo, y por sus publicaciones en este campo, como un nuevo tomo del *Boletín de Jurisprudencia y Legislación* y una *Historia de las Cortes de 1837*⁵¹⁷.

⁵¹⁵ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 75.

⁵¹⁶ OCHOA, Eugenio de. *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*. Tomo II. Colección de los mejores autores españoles. París: Imprenta de Fain y Thunot, 24 vols. 1840, p. 615.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 616.

En 1837 Pacheco le dedicaría un poema a la regenta María Cristina para festejar los acontecimientos favorables de la guerra contra los carlistas: *A su majestad la reina gobernadora por la libertad de Bilbao* y en 1841 publicaría la obra *Historia de la Regencia de María Cristina*⁵¹⁸.

Pacheco fue Presidente del Consejo de Ministros en 1847, durante la década moderada del reinado de Isabel II, y tras su salida del gobierno ocupó por tres veces la embajada española de Roma. Fue elegido presidente de la Academia de bellas Artes, pero murió en Madrid el 8 de octubre de 1865, sin llegar a tomar posesión del cargo⁵¹⁹.

Joaquín Francisco Pacheco fue, sin duda, uno de los pensadores más sobresalientes del siglo XIX en sus distintas facetas de político, jurista, escritor, publicista, redactor, académico y destacada figura del Romanticismo conservador.

V.2.2 Estudio del texto dramático

Con el fin de establecer una relación entre las diversas intervenciones musicales y el conjunto de la obra se presenta a continuación un estudio del texto utilizando el argumento para ejemplificar el uso de los principales recursos literarios y dramáticos característicos del drama romántico y de su puesta en escena.

V.2.2.1 Construcción teatral

En el siguiente Cuadro XVI se puede observar la distribución de las escenas en los cinco actos en los que está estructurado el drama así como las diferentes escenografías:

⁵¹⁸ PACHECO, Joaquín Francisco. *Alfredo. Literatura, historia y política*. San Martín y Jubera eds. Madrid: Imprenta a cargo de Julián Peña, 1864.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

Cuadro XVI: Arquitectura del drama *Alfredo*

Acto	Número de escenas	Escenografía
1º: <i>Presentimiento</i>	7	Salón del castillo.
2º: <i>Pasión</i>	7	Galería en el parque.
3º: <i>Remordimientos</i>	10	Galería del castillo con una capilla al fondo para la última escena.
4º: <i>Confusión</i>	7	Falda del Mongibelo y entre los árboles una cabaña.
5º: <i>Crimen</i>	10	Salón del castillo de noche.

Como se puede apreciar en el Cuadro XVI, los actos no están simplemente numerados sino que presentan un título que resume los acontecimientos que van a desarrollarse. Este recurso sería utilizado posteriormente en otros dramas románticos como *El Trovador*, *La corte del Buen Retiro* o *Doña María de Molina*.

V.2.2.2 Argumento de *Alfredo*

Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en Sicilia en el siglo XIII. Alfredo, hijo de un noble siciliano, Ricardo, comunica a sus siervos su intención de salir en busca de su padre quien quince años atrás, tras la muerte de su esposa, partió a Palestina a luchar en las Cruzadas. La llegada inesperada de dos hermanos extranjeros, Jorge y Berta, cambia drásticamente sus planes. Jorge relata haber luchado junto a Ricardo, quien tras haber desposado a la muchacha, murió a manos de los hombres de Saladino cuando éstos abordaron el barco en el que regresaban a Sicilia.

Alfredo ya no va a buscar a su padre, al que cree muerto, pero sufre porque se ha enamorado de Berta, su madrastra, quien a su vez le corresponde. A su pasión incestuosa se añade el fatalismo de ser sorprendidos por Jorge a quien Alfredo hace pagar su indiscreción atravesándole con la daga. La pareja, frente a la oposición de todos menos un criado griego de carácter maligno que ha llegado hace poco al castillo, decide casarse; mas, cuando están llegando al altar, la sombra de Jorge les impide celebrar el matrimonio. El supuestamente fallecido Ricardo regresa inesperadamente al castillo y al comprender la situación obliga a

Berta a encerrarse en un convento. Alfredo cree que la mujer sigue amando a su padre lo que le induce a acabar con su vida.

V.2.2.3 Recursos románticos literarios

En el drama de Pacheco se puede apreciar una amalgama de procedimientos literarios ya que, si bien el autor continuó la senda del recién estrenado teatro romántico, conservó a su vez un cierto tinte de corrientes anteriores. El primer acto del drama tiene un carácter romancesco en el que a través de los diálogos de los protagonistas se narra la trama, comenzando la acción propiamente dicha en el segundo acto, tras el monólogo sobre la fatalidad y el destino del protagonista, recurso, éste sí, muy acorde con la dramaturgia romántica⁵²⁰.

La temática de la obra es indudablemente romántica: el amor y la pasión; mas, ambos factores pasan a un plano secundario ensombrecidos por el incesto. No es el amor secreto entre dos jóvenes que luchan por conseguir amarse en libertad sobreponiéndose a las normas sociales a las que los dramaturgos románticos tenían acostumbrado al público, sino un vínculo entre una madrastra y su entenado. Esta relación pecaminosa aparecería más tarde en otros dramas románticos: en *El Paje*, de Antonio García Gutiérrez, y en *Un monarca y su privado* de Antonio Gil de Zárate; pero tratada con más delicadeza. A diferencia con el incesto que propone Pacheco, los personajes de *El Paje* y de *Un monarca y su privado*, desconocen su consanguinidad por lo que en cierta manera se disculpa la transgresión cometida. Según se puede leer en la crítica del drama publicada en el *Eco del Comercio*, 25 de mayo de 1835, la unión entre Alfredo y Berta incomodó e incluso escandalizó al auditorio⁵²¹.

El tema de la religión, como en toda la estética romántica, está constantemente presente durante el drama. El clérigo de Palermo se niega al sacrilegio de celebrar el matrimonio entre Alfredo y Berta por lo que el criado griego se encarga de traer un sacerdote desde su país. El tercer acto del drama está dominado por la llegada de este

⁵²⁰ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 78.

⁵²¹ *Eco del Comercio*, 25 de mayo de 1835, nº 390.

misterioso criado griego que como salido de los infiernos defiende el mal y libra a los protagonistas de cualquier remordimiento. Su aparición injustificada en el drama parece una necesidad literaria del autor enmascarada en un personaje maléfico que, con artimañas dictadas desde el infierno, asienta la simiente de mal en Alfredo, quien alcanza a cometer los mayores crímenes sin que le repercuta, como el asesinato de Jorge. Este homicidio fue calificado por la prensa como inútil⁵²². En general, la muerte durante todo el drama, excede las pasiones románticas rayando en un sumatorio de delitos: asesinato, intento de parricidio y suicidio; como bien señaló el autor de la crítica publicada en el *Eco del Comercio* tras el estreno⁵²³.

Procedimientos tan frecuentes entre los dramaturgos románticos como la *anagnórisis* u ocultación de información entre los personajes de la que los espectadores sí que están al corriente, no son utilizados por Pacheco. Alfredo es descrito con minuciosidad desde el inicio, los dos hermanos extranjeros se identifican desde su llegada sin encubrir su identidad y la reaparición del difunto Ricardo en el cuarto acto sorprende por igual a espectadores y personajes.

A pesar de que una técnica característica del Romanticismo es la mezcla de prosa y verso, Pacheco optó por escribir este drama solamente en prosa, hecho que el autor del prólogo de su primera edición, considera erróneo y responsable de la poca transcendencia de la obra⁵²⁴.

Como es conocido, en los dramas del Romanticismo se rompen las unidades de acción, tiempo y de lugar. En el *Alfredo* de Pacheco tan sólo se infringe la unidad de tiempo pues el drama transcurre en más de veinticuatro horas; mientras que la unidad de lugar se satisface, ya que se desarrolla íntegro en Sicilia, así como la de acción, ya que no existen tramas argumentales paralelas a la que concierne a los protagonistas.

Si bien la distribución de los roles de los personajes en *Alfredo* es la propia de los dramas románticos, su tratamiento difiere de lo establecido. Alfredo se perfila como un

⁵²² *Diario de Avisos*, 28 de mayo de 1835, nº 58.

⁵²³ *Eco del Comercio*, 25 de mayo de 1835, nº 390.

⁵²⁴ PACHECO, Joaquín Francisco. *Alfredo...*, p. 92.

hombre supersticioso, perseguido por el fantasma de su padre, que busca indicios proféticos de cómo ha de ser su conducta y que resulta fácil de manipular para el maléfico criado griego. No presenta ninguna punta del heroísmo común a los protagonistas románticos.

El papel de la protagonista femenina contrasta con el dibujado por otros dramaturgos románticos. Aunque Berta también se desmaya cuando se aparece la sombra de su hermano asesinado a manos del hombre que la acompaña al altar, carece de la fragilidad de otras heroínas románticas. Un hecho que lo demuestra es su peregrinación a Palestina, tarea dura y poco frecuente para una mujer; y que al enviudar tampoco se acoge a la religión como única salida. Su reclusión en un monasterio de religiosas llegará al final del drama, carente de toda vocación, en forma de castigo impuesto por su marido Ricardo.

El papel de padre protector lo desempeña Roberto, anciano servidor que ha suplido las funciones del progenitor de Alfredo. Aunque Roberto, siguiendo la costumbre romántica, se opone al matrimonio de los enamorados, en esta ocasión, el motivo no es la diferencia social entre ambos sino el incesto.

El papel de la confidente le correspondería a Ángela, hija del anciano asistente Roberto, pero, por una parte, su matrimonio con el mejor amigo de Alfredo, Rugero, la ha apartado del gremio de la servidumbre; y por otra parte, la desavenencia entre ambas mujeres es manifiesta desde que Berta entra en escena. No obstante, sí que existe el personaje del confidente, aunque en este caso es el protagonista masculino el que cuenta con la amistad de Rugero.

Tampoco el tratamiento de las escenas corales se realiza con el efectismo romántico esperado. Si bien los personajes en el drama son numerosos no existen momentos bulliciosos en los que estén ocurriendo varias acciones a la vez y el espectador pueda disfrutar de diferentes focos de atención. Las escenas ricas en personajes no están coreografiadas sino que éstos permanecen estáticos en grupos silenciosos que observan los diálogos de los protagonistas. Un claro ejemplo de cómo el autor se sirve de los actores como espectadores tiene lugar en la última escena del drama cuando les hace salir sin más

motivo que el de presenciar el suicidio de Alfredo⁵²⁵.

Asimismo hay que destacar la ausencia de un personaje: Genaro. No se puede saber si su papel sería de figurante sin texto durante las representaciones pero resulta extraño nombrar y asignar responsabilidades a Genaro sin que tenga réplica alguna. Esta situación se presenta en dos ocasiones: en la escena quinta del primer acto, cuando Alfredo todavía está determinado a emprender su viaje a Tierra Santa y decide que Genaro le acompañará; y en la segunda escena del segundo acto cuando lo busca y pregunta por él.

V.2.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena

Una de las características de los dramas románticos es la espectacularidad en la puesta en escena descrita minuciosamente en largas acotaciones. En el caso de *Alfredo* las didascalías aportan más referencias a las entradas y salidas de los actores o a su forma de manifestar sus emociones que a factores puramente escenográficos. A partir de las breves reseñas que aparecen en los manuscritos se reconstruye a continuación cómo se llevó a cabo la puesta en escena del drama de Pacheco.

La primera decoración de la obra representa un salón del castillo adornado con un pergamino en un velador y sillones góticos para propiciar al conjunto el aspecto medieval de una estancia siciliana del siglo XIII⁵²⁶. El segundo acto tiene lugar en una galería en el parque con el Etna al fondo, dato que localiza geográficamente el drama. En la escena cuarta de este acto, tras el monólogo del protagonista sobre la fatalidad y el destino, se oscurece el escenario y aparece la luna como preludio a la tragedia. Bajo este ambiente premonitorio los amantes se entregan a su delirio amoroso que concluye con el asesinato de Jorge⁵²⁷. El tercer acto es el de mayor intensidad dramática de todo el drama y tiene lugar en una nueva galería del castillo con una capilla al fondo y en el centro del campo visual del espectador para acaparar toda su atención. La puerta de la capilla permanece cerrada y tras ella se presume el lugar santo mas, el efectismo se consigue por el contraste

⁵²⁵ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 81.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 79.

violento entre las expectativas y los hechos que se suceden pues, cuando las puertas se abren, tiene lugar la aparición fantasmagórica de Jorge con el consecuente malogro de la ceremonia⁵²⁸.

El cuarto acto se desarrolla en un exterior. Según reza la didascalia, el telón de fondo reproduce un paisaje de bosques y colinas, mientras que en primer plano y a la izquierda del actor se colocan unos árboles y una casa y a su derecha, una colina practicable por la que descienden durante la cacería⁵²⁹. La espectacularidad del drama crece según se acerca el desenlace. En *Alfredo* los efectos especiales aparecen en el último acto cuando, desde la tercera escena hasta la séptima, en que se interrumpen para permitir escuchar la canción del peregrino, los truenos son constantes. Se reanudan de nuevo, esta vez sin cesar, desde la novena escena hasta el desenlace del drama. El clímax en efectos especiales se alcanza durante la última y descarnada discusión entre Berta y Alfredo, antes del suicidio del protagonista, cuando se abre la ventana del fondo dejando ver los relámpagos y el Etna en erupción⁵³⁰.

Lamentablemente, todo este efectismo tampoco gustó a los críticos teatrales quienes lo tacharon de excesivo. Asimismo denigraron la representación del Etna ya que, al parecer, se semejaba más a una tienda de campaña caída por un lado, con una perindola roja en la punta, que a un volcán⁵³¹.

V.2.3 Estudio de la música

La música del drama de Joaquín Francisco Pacheco *Alfredo*, es una única pieza para voz y arpa titulada *Romance del peregrino* de la que se desconoce su autoría⁵³². Se presenta en una partitura para voz y arpa de la que se conservan dos copias⁵³³.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁵²⁹ PACHECO, Joaquín Francisco. *Alfredo...*, p. 171.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 223.

⁵³¹ *Eco del Comercio*, 25 de mayo de 1835, nº 390.

⁵³² BHMM MUS 38-6.

⁵³³ En la partitura aparecen ciertas anotaciones referentes a la fecha del estreno: “Se ejecutó el día 23 de mayo del año 1835”; y algunos apuntes de carácter técnico para el arpista: “preparar el Si bemol”; “fuerte el bajo”; “preparar el Mi bemol”; “preparar el Si becuadro”; “preparar el Si bemol preparar el Fa sostenido”; y “preparar el Si becuadro”.

A continuación, en el Cuadro XVII, se ubican las intervenciones musicales y su duración en el conjunto del drama:

Cuadro XVII: Intervenciones musicales en *Alfredo*

Acto	Música	Duración
1º	Escena 2: Se escucha un preludio de arpa seguido de la voz del peregrino.	<i>Romance del peregrino</i> : 2' 20"
2º	—	
3º	—	
4º	—	
5º	Escena 7: Misma pieza musical que en el 1º acto pero con la letra de la última estrofa variada a petición de Alfredo.	<i>Romance del peregrino</i> : 2' 20"

Según se puede apreciar en el Cuadro XVII, la pieza musical es la misma en las dos intervenciones siendo la letra lo que se modifica variando así su función dramática.

V.2.3.1 Romance del peregrino

Desde el punto de vista dramático el *Romance del peregrino*, en su primera intervención, acontece en la segunda escena del primer acto. Alfredo, en un salón de su castillo, se cuestiona sobre el paradero de su progenitor y se plantea la opción de emprender un viaje con el fin de localizarlo. Sus reflexiones son interrumpidas por el canto de un peregrino que en sus estrofas narra las victorias de un caballero llamado Ricardo en su lucha contra los infieles. El protagonista reconoce la figura de su padre en la letra del *Romance del peregrino* e interpreta este canto como una señal para partir de inmediato en su busca. Para unirse de alguna manera a su progenitor, Alfredo pide al peregrino que, en lo sucesivo, al cantar la última estrofa incluya en ella su nombre.

La segunda interpretación del *Romance del peregrino* acontece en la séptima escena del quinto acto. Según la trama argumental del drama, Alfredo no sólo no ha partido en busca de su padre sino que se ha enamorado de su segunda esposa. Su progenitor, al que

creían muerto, ha regresado al castillo y Alfredo sufre de remordimientos por sus actos a la vez que de celos porque sospecha que su madrastra sigue amando a su padre. En medio de este conflicto sentimental, suena de nuevo el canto del peregrino con la letra de la última estrofa variada a petición de Alfredo en su anterior encuentro:

¡Despierta, Ricardo!... Tu amigo se lanza, (Ya Alfredo se lanza)
romper tus cadenas ansiando o morir.
¡Despierta, Ricardo!... Victoria y venganza
su espada de fuego sabrá conseguir (La espada de Alfredo sabrá
conseguir)⁵³⁴.

Como se puede apreciar, el sentido dramático de la cuarta estrofa cambia sustancialmente al introducir el nombre del protagonista llegando a inducirle al suicidio.

El *Romance del peregrino* es una pieza escrita para tenor y acompañamiento de arpa. El tenor es el personaje del peregrino y según el reparto del estreno estaría interpretado por José Martínez. Según las indicaciones del autor podemos deducir que el peregrino no canta en el escenario sino desde las cajas, mientras que Alfredo refleja en escena la turbación que le provoca la música. Como el *Romance del peregrino* es la única pieza musical de todo el drama no habría necesidad de que el arpa estuviera en el foso de orquesta sino que su sonido provendría también del fondo del escenario. La didascalia que sugiere esta localización espacial de los intérpretes en la primera intervención musical es la siguiente:

[...] Principia a oír un preludio de arpa. Enseguida una voz canta el siguiente romance. Alfredo manifiesta sorpresa, agitación... corre a las ventanas... por último, queda suspenso escuchando atentamente, y cual si temiese perder una palabra solo [...] ⁵³⁵.

La situación de los intérpretes en la segunda intervención musical sería la misma ya

⁵³⁴ PACHECO, Joaquín Francisco. *Alfredo...*, p. 215.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 104.

que así se infiere de la didascalia: “*Óyese el preludio del arpa del primer acto. En seguida la voz del peregrino canta como allí*”⁵³⁶, y de la respuesta de Alfredo: “*¡Qué acentos, Dios mío! ¡Qué recuerdo!... El romance de aquel peregrino...*”⁵³⁷. Aunque la procedencia de la música sea oculta en ambos casos, su funcionalidad es diegética porque repercute en la escena de manera directa.

Si bien la pieza musical es la misma en las dos intervenciones su función dramática es diferente. En el primer acto la música es el motor de la narración ya que actúa como estímulo para que Alfredo desee partir de inmediato en busca de su padre; mientras que en el último acto, el canto ya no evoca en Alfredo la figura de su padre sino que le recuerda su culpa al haberse dejado arrastrar por la pasión hacia su madrastra. Todo este ambiente trágico se ve reforzado por el paisaje sonoro ya que durante todo el quinto acto se escucha el efecto de una tormenta que cesa al comenzar la canción del peregrino para desatarse de nuevo junto con la erupción del volcán Etna al final acompañando el suicidio de Alfredo.

Joaquín Francisco Pacheco ubica perfectamente las dos intervenciones musicales en el conjunto del drama consiguiendo que una misma pieza potencie la dramaturgia en direcciones opuestas. Asimismo, el hecho de que la música sea exactamente igual facilita que sea reconocida por el espectador a la vez que permite centrar la atención en el significado de la letra que tan importante es en el decurso dramático.

V.2.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes

El compositor aúna en esta pieza el tono romancesco propio de un peregrino con el carácter militar y heroico del personaje de Ricardo sobre el que versa el texto. El primer matiz lo consigue a través del diseño del acompañamiento del arpa en el que utiliza una figuración típica de romance en seisillos. El carácter marcial de la pieza se reconoce por la función rítmica de los puntillos y dobles puntillos de la melodía, dentro de un compás de 2/4; y por los recursos que emplea en su diseño. En el siguiente ejemplo se puede apreciar como el desplazamiento por terceras refuerza el carácter militar de la melodía:

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 215.

⁵³⁷ *Ibidem.*



De igual manera se potencia este tinte marcial con el movimiento cromático de la melodía que concluye con un salto ascendente de quinta justa reservando el momento álgido de la línea para la última nota, la más aguda y la de figuración más larga, tal y como se puede observar en el siguiente extracto musical de la pieza:



El compositor presenta una pieza acorde con las necesidades dramáticas de los dos momentos en los que se interpreta centrando su atención en reflejar perfectamente tanto el tono del peregrino como el significado de los versos, dejando que sean los actores en la escena los que reaccionen de diversas maneras ante la música.

V.2.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

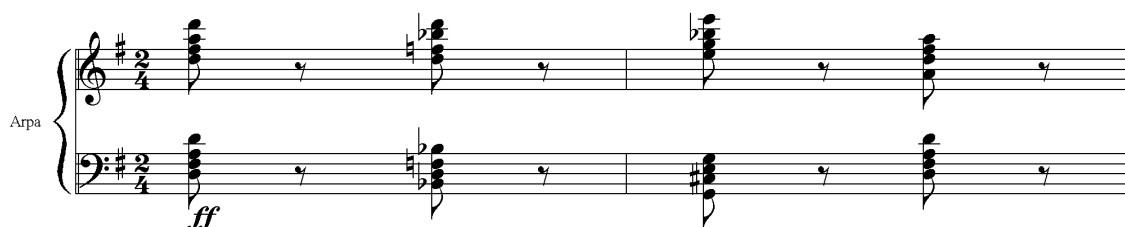
El texto se presenta en dos estrofas de cuatro versos dodecasílabos de rima alterna consonante ABAB denominadas serventesio. La longitud total de la pieza es de 26 compases con la siguiente forma bipartita: una introducción de dos compases que da paso a la primera frase A de ocho compases, un puente de tres compases armónicamente iguales a los de la introducción, una segunda frase B de otros ocho compases, de nuevo tres compases de puente idénticos al anterior que dan paso la primera vez a la repetición y la segunda vez a dos compases a modo de cadencia final. Cada uno de las repeticiones se corresponde con una estrofa y cada frase con dos versos del serventesio.

En el siguiente Cuadro XVIII se puede apreciar la relación entre los versos de la primera estrofa del texto y las frases musicales:

Cuadro XVIII: Romance del peregrino de Alfredo

Versos del texto	Versos y rima	Texto del <i>Romance</i>	Nº compases y frases musicales
Ya luce en los cielos, señal de victoria	12 A	(3-10) Ya luce en los cielos, señal de victoria el astro que eclipsa la luna de Agar.	Frase A (8) anacrúsica.
el astro que eclipsa la luna de Agar.	11+1 B		
Guerreros de Cristo, volad a la gloria:	12 A	(14-21) Guerreros de Cristo, volad a la gloria: sus palmas radiantes os tiende Cedar.	Frase B (8) anacrúsica.
sus palmas radiantes os tiende Cedar.	11+1 B		

La introducción para arpa sola de dos compases comienza con un acorde sobre la dominante de la tonalidad principal, Sol M, seguido de un acorde sobre el tercer grado de su homónimo menor, Sol m, en la segunda parte del compás. A continuación nos encontramos con un acorde de dominante secundaria con novena sobre el segundo grado todavía del homónimo menor, que regresa a la dominante de la tonalidad principal en la segunda parte del compás, para resolver con una cadencia perfecta sobre la tónica en el siguiente compás dando paso a la voz. Mediante este diseño armónico se consigue un dibujo típico del Romanticismo: el bajo se mueve por terceras descendentes durante los tres primeros acordes para terminar con un salto de quinta ascendente antes de la cadencia perfecta, tal y como se puede ver a continuación:



Este juego con el homónimo menor lo repite el compositor empleándolo para distinguir las inflexiones del texto. El cromatismo en la melodía que se ha señalado anteriormente como evocador del carácter marcial es el reflejo en terceras paralelas del movimiento del bajo creado mediante una sucesión de acordes dentro de la tonalidad del homónimo menor: acorde con séptima menor y quinta aumentada sobre el tercer grado, acorde sobre el sexto grado, acorde sobre el séptimo grado, terminando con un acorde sobre el segundo grado, según se puede verificar en el siguiente fragmento:

The musical score for this fragment features two staves. The top staff, labeled 'Peregrino', is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and a fermata. The bottom staff, labeled 'Arpa', is in treble clef with the same key signature and time signature. It features a continuous arpeggiated accompaniment of eighth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The bass line of the arpa part consists of sustained chords.

De nuevo empleando el parámetro armónico el compositor consigue un cromatismo en la melodía para resaltar las palabras “sangre” y “victoria” tan representativas del carácter guerrero de los versos. En el primer caso una inflexión al relativo menor, Mi m, facilita el cromatismo Re-Re #, tal y como se puede ver a continuación:

This musical score continues the piece and includes lyrics. The 'Peregrino' staff (bass clef, F# key signature, 2/4 time) shows a melodic line with a chromatic movement from D to D# (Re to Re#) and a fermata. The lyrics 'To - rren - tes de san - gre' are written below the staff. The 'Arpa' part (treble clef, F# key signature, 2/4 time) continues with the same arpeggiated eighth-note accompaniment, including triplets. The bass line of the arpa part remains with sustained chords.

En el segundo caso, consigue el cromatismo mediante el empleo de un acorde en estado fundamental de segundo napolitano o segundo grado rebajado, hecho que resulta llamativo pues este tipo de acorde se suele presentar en inversión de lo que se infiere que el compositor prefiere destacar el significado de los versos a tratar según lo estipulado tanto los acordes como sus enlaces. A continuación se puede observar cómo el cromatismo entre la apoyatura y la nota real realza la palabra “victoria”:

The image shows a musical score for two parts: 'Peregrino' (voice) and 'Arpa' (harp). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The 'Peregrino' part is written in a single staff with a bass clef. It begins with a rest of 8 measures, followed by the lyrics 'Vic - to - ria'. The notes for 'victoria' are: 'Vic' (F#4), 'to' (G#4), and 'ria' (A4). The 'Arpa' part consists of two staves (treble and bass clefs). The right hand plays a series of triplet eighth notes, while the left hand plays a single eighth note. The accompaniment is chromatic, moving from F#4 to G#4 to A4, which emphasizes the word 'victoria'.

Esta intención del compositor por hacer comprensible a la vez que expresivo a través de la música el sentido de los versos tan importantes en la acción dramática, se refleja asimismo en los acentos del texto que encajan perfectamente con los musicales habiendo escogido un esquema rítmico que favorece el reposo sobre la primera parte del compás.

El *Romance del peregrino* engrandece el sentido dramático de la obra. La música ensalza con una sencillez conmovedora, libre de adornos ni amaneramientos, el significado trágico de los versos, tanto en su primera intervención de carácter premonitorio enaltecendo la memoria del padre, como al final, cuando esa misma melodía induce al suicidio al protagonista.

V.2.4 La recepción por la crítica

La mala acogida del drama por el público madrileño se hizo latente no sólo por las escasas representaciones que tuvieron lugar sino también por las pésimas críticas que recibió tras su estreno.

La reseña publicada en el *Correo de las Damas*, 28 de mayo de 1835, si bien no se puede considerar como una crítica en sí, es interesante cómo describe el conflicto entre la prensa a la hora de juzgar el drama de Pacheco:

[...] En pro del *Alfredo*: no hay más que irse a la *Abeja* y plantar el artículo, que aunque ocupe unas cuantas columnas y sea menester aquel día suprimir todas las noticias de provincias, él se insertará, no hay cuidado, como que el señor don Juan Francisco Pacheco del *Alfredo* es el señor don J. F. P. de la *Abeja*. Pues, señor, que se le antojó a V. decir mil picardías del drama y ponerlo como hoja de perejil; se va V. al *Eco del Comercio*, y allí se lo reciben con palio y lo colocan en una cosa que se llama boletín [...]⁵³⁸.

Como bien se había anunciado en el *Correo de las Damas*, la crítica del *Eco del Comercio*, 25 de mayo de 1835, fue muy desfavorable⁵³⁹. El autor del artículo calificó el drama como una sucesión de atrocidades: incesto, asesinato, parricidio y suicidio; carente de argumento dramático. Asimismo describió la disconformidad del público como se puede leer a continuación:

[...] Al caer el telón se oyó un concierto no muy acorde de palmadas y chicheos: los que aplaudían quisieron sofocar con las manos el rumor de los que desaprobaban; pero más constantes estos, prolongaron sus agoreros signos aun después de concluidos los aplausos (...) en la primera noche, solo había poco más de la mitad de la gente que cabe en el teatro [...]⁵⁴⁰.

En *La Revista Española*, 26 de mayo de 1835, se criticó el conservadurismo literario del drama y se halagó la interpretación de Concepción Rodríguez, Carlos Latorre y

⁵³⁸ *Correo de las Damas*, 28 de mayo de 1835, nº 20, año tercero.

⁵³⁹ *Eco del Comercio*, 25 de mayo de 1835, nº 390.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

Julián Romea, así como la puesta en escena⁵⁴¹. La crítica del *Diario de Avisos*, 28 de mayo de 1835, se mantuvo en un plano más moderado. En opinión del articulista, las escenas fueron demasiado largas, con diálogos desmesurados y escasez de acción. En cambio, halagó la escenografía y la interpretación de los actores haciendo notar tan sólo la dificultad con que se escuchaba a Julián Romea⁵⁴².

En general, no se puede hablar de que *Alfredo* fuera un éxito pues las críticas no fueron brillantes y las representaciones escasas.

⁵⁴¹ *La Revista Española*, 26 de mayo de 1835, nº 87.

⁵⁴² *Diario de Avisos*, 28 de mayo de 1835, nº 58

V.3 *El Trovador*

El drama caballeresco en cinco jornadas en prosa y en verso escrito por Antonio García Gutiérrez y música de autor desconocido *El Trovador*, se estrenó el 1 de marzo de 1836 en el teatro Príncipe de Madrid en una función extraordinaria en beneficio del actor Antonio Guzmán⁵⁴³. La elección sorprendió a compañeros y público puesto que en el drama no existía ningún papel de gracioso, el único que solía desempeñar el beneficiario. El periódico *Diario de Avisos*, 1 de marzo de 1836, publicó una reseña en relación a la elección del repertorio para la función añadiendo el consabido aviso solicitando la indulgencia del público por la posible tardanza de los tramoyistas en los cambios de decorados:

[...] Bien hubiera querido el beneficiario ofrecer al público que tanto le favorece una obra de diferente género que *El Trovador*, pues perteneciendo este drama a la moderna escuela literaria y no siendo ninguno de sus personajes análogo con su carácter cómico, se ve en la necesidad de renunciar a la ejecución de cualquiera de ellos [...]⁵⁴⁴.

El elenco del estreno lo conformaron:

Don Nuño de Artal, *conde de Luna*: Julián Romea

Don Manrique: Carlos Latorre

Don Guillén de Sesé: Florencio Romea

Don Lope de Urrea: Pedro López

Doña Leonor de Sesé: Concepción Rodríguez

Doña Jimena: Isabel Boldún

Azucena: Bárbara Lamadrid

Guzmán, *criado del conde de Luna*: Nicolás Lombía

Jimeno, *criado del conde de Luna*: Luis Fabiani

⁵⁴³ BHMM: TEA 1-177-13

⁵⁴⁴ *Diario de Avisos*, 1 de marzo de 1836, nº 335.

Ferrando, *criado del conde de Luna*: José de Guzmán

Ruíz, *criado de don Manrique*: Guillermo Monreal

Un soldado

Soldados, sacerdotes y religiosas⁵⁴⁵.

Gracias al estudio elaborado a partir de la reconstrucción de la cartelera teatral de la década romántica, 1834-1844, conocemos que el drama de Antonio García Gutiérrez *El Trovador*, se repuso en 47 ocasiones dentro de este periodo, lo que implica que cosechó un gran éxito, tal como se puede apreciar en el siguiente Cuadro XIX:

Cuadro XIX: Representaciones de *El Trovador* en la década 1834-1844

	abril	mayo	junio	septiembre	octubre	noviembre	diciembre	enero	febrero	marzo
Temporada 1835-1836										1, 2, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 23
Temporada 1836-1837		3, 4, 8, 14		17 al 19		27 y 28	12 y 16	6 al 8	2	
Temporada 1837-1838			21 y 22		6 y 7		25	17		
Temporada 1838-1839	21 y 22						5			
Temporada 1842-1843				20 al 22	10	6 y 20	22	15 y 29		

Como se observa en el Cuadro XIX, el mes que más representaciones cosechó fue el de su estreno. A lo largo de toda la temporada siguiente, 1836-1837, exceptuando los meses de verano, se mantuvo en cartelera. Durante las siguientes dos temporadas, 1837-

⁵⁴⁵ LASSO DE LA VEGA, Francisco-DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso. *Historia del teatro español...*, p. 28.

1838 y 1838-1839, en pleno florecimiento del drama romántico, aún se representó mas no de manera tan prolífera. Asimismo, llama la atención que, tras un parón de tres temporadas, volvieran a interpretarse nueve funciones en la temporada de 1842-1843.

V.3.1 Breve reseña biográfica de Antonio García Gutiérrez

Nació en Chiclana, provincia de Cádiz, el 4 de julio de 1812, hijo de un artesano de pocos recursos económicos que quiso que su hijo estudiase medicina. La falta de vocación del joven le hizo abandonar los estudios y viajar a Madrid, en septiembre de 1833, en busca de una oportunidad para dedicarse a las letras. Pronto se dio a conocer en los círculos literarios y consiguió, a cambio de un reducido sueldo, formar parte de la redacción de *La Revista Española*. Al mismo tiempo estudió francés, lengua que le sirvió para aproximarse a los teatros de la corte como traductor⁵⁴⁶.

Su ambición le llevó a acercarse una tarde a Espronceda y ofrecerle la lectura de su drama. El reconocido autor, viendo la posibilidad de pasar un rato divertido con sus contertulios a costa del principiante, le citó para el día siguiente. Efectivamente, al otro día, se presentó el joven andaluz a la cita ante un auditorio burlón que fue cambiando el gesto a medida que el drama avanzaba. Espronceda le arrebató el manuscrito y tras ojearlo rápidamente, se fue a hablar con el empresario Grimaldi quien, gracias al apoyo del actor cómico Antonio Guzmán que lo eligió como parte de la función que se iba a destinar a su beneficio, lo programó en el teatro Príncipe⁵⁴⁷.

El éxito que obtuvo con *El Trovador* consagró la carrera de Antonio García Gutiérrez como principal dramaturgo del Romanticismo español; y las versiones operísticas de Giuseppe Verdi de dos de sus obras, *El Trovador* y *Simón Bocanegra*, le han hecho imperecedero. El mismo García Gutiérrez también versionó *El Trovador*, primero versificándolo completamente y posteriormente parodiándolo en la comedia *Los hijos del Tío Tronera*⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁵⁴⁸ GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. *El Trovador, Los hijos del Tío Tronera...*, p. 60.

Además de sus obras para teatro que recoge tan sublimes títulos como: *El Trovador*, *El paje*, *El rey monje*, *Samuel*, *El encubierto de Valencia*, *Simón Bocanegra*, *Los desposorios de Inés*, *El bastardo*, *Zaida*, *Las bodas de doña Sancha*, *El premio del vencedor*, *Empeños de una venganza*, *Gabriel*, *Un duelo a muerte*, *Venganza catalana*, *Juan Lorenzo* y *Doña Urraca de Castilla*; García Gutiérrez cultivó otros géneros como la poesía, la comedia, el melodrama y la zarzuela⁵⁴⁹.

En los últimos años de su vida, de 1862 a 1884, ocupó la silla *P* de la Real Academia Española, cuyo predecesor fue Antonio Gil y Zárate. Antonio García Gutiérrez es recordado como uno de los grandes literatos del Romanticismo español.

V.3.2 Estudio del texto dramático

Con el fin de establecer una relación entre las diversas intervenciones musicales y el conjunto de la obra se presenta a continuación un estudio del texto utilizando el argumento para ejemplificar el uso de los principales recursos literarios y dramáticos característicos del drama romántico y de su puesta en escena.

V.3.2.1 Construcción teatral

En el siguiente Cuadro XX se puede observar la distribución de las escenas en las cinco jornadas en las que está estructurado el drama así como las diferentes escenografías:

⁵⁴⁹ LASSO DE LA VEGA, Francisco-DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso. *Historia del teatro español...*, p. 15.

Cuadro XX:Arquitectura del drama *El Trovador*

Acto	Cuadro	Número de escenas	Escenografía
Jornada 1ª: <i>El duelo</i>	1º	Escena 1.	Sala del Palacio de Aljafería en Zaragoza.
	2º	De la 2 a la 5.	Cámara de doña Leonor en el palacio.
Jornada 2ª: <i>El convento</i>	1º	De la 1 a la 5.	Cámara de don Nuño.
	2º	De la 6 a la 8.	Distribuidor del convento.
Jornada 3ª: <i>La gitana</i>	1º	De la 1 a la 3.	Interior de una cabaña con una hoguera.
	2º	Escenas 4 y 5.	Celda del convento.
	3º	De la 6 a la 8.	Calle de la fachada de la iglesia.
Jornada 4ª: <i>La revelación</i>	1º	De la 1 a la 4.	Campamento militar.
	2º	De la 5 a la 9.	Habitación de Leonor en la torre de Castelar.
Jornada 5ª: <i>El suplicio</i>	1º	Escenas 1 y 2.	Inmediaciones de Zaragoza con vistas a los muros del palacio.
	2º	De la 3 a la 5.	Cámara del conde de Luna.
	3º	De la 6 a la 8.	Calabozo.

Como se puede apreciar en el Cuadro XX, cada jornada lleva un título significativo de la esencia de la trama y el número de escenas en cada jornada es irregular.

V.3.2.2 Argumento de *El Trovador*

Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en Aragón en el siglo XV. Unos criados introducen la acción relatando una historia ocurrida cuarenta años antes. Una gitana hechizó al mayor de los dos hijos del conde de Artal y por ello fue quemada en la hoguera cesando así el maleficio. Ese infante hubiera crecido sano y robusto si no hubiera sido porque la hija de la gitana, Azucena, en venganza lo secuestró. Ambos desaparecieron y solamente se encontró, al cabo de los días, las cenizas de una hoguera en el mismo sitio en que quemaron a la bruja y un esqueleto de un niño a medio consumir que se supuso era el hijo del conde de Artal. El menor de los dos hijos, don Nuño, actual conde de Luna en el drama, intenta conquistar la corona de Aragón y choca con el conde de Urgel, quien cuenta

entre sus valientes capitanes con el trovador Manrique. Don Nuño y el trovador Manrique no son solamente rivales en la batalla sino también en el amor. El conde ama a Leonor, pero la joven está enamorada de Manrique, quien a su vez le corresponde, pero como es el hijo de la gitana Azucena, el hermano de la joven, don Guillén, se opone al matrimonio ofreciéndole a Leonor dos alternativas: el matrimonio con don Nuño o el convento.

Un año después, en el transcurso de una batalla, se declara que Manrique ha muerto. Doña Leonor decide retirarse para tomar los hábitos. El conde de Luna quiere evitar que se profese y envía a sus criados para que la secuestren durante la ceremonia. Mientras, los rebeldes mandados por Manrique entran en Castelar y los criados al ver aparecer al fantasma del trovador huyen abandonando su tarea. Pero ya es demasiado tarde para la pareja; Leonor ha pronunciado sus votos.

Manrique visita a su madre quien, introducida por una canción que versa sobre una hoguera, le revela a medias que en el arrebato de venganza se equivocó y quemó a su propio hijo. A través de esta información, el espectador ya deduce que Manrique el trovador no es el hijo de la gitana Azucena, sino que es de origen noble y además hermano de su doble rival el conde de Luna. Azucena le da la información velada a Manrique porque presiente que el que ella ya ama como a su propio hijo la abandonaría ansioso de disfrutar de una posición social superior, si conociera toda la verdad.

Manrique, por su parte, entra en la celda de Leonor y logra convencerla para que le siga, pero son atrapados. Al mismo tiempo, Azucena ha sido reconocida por un viejo soldado como la mujer que había quemado vivo al hermano del conde de Luna cuando era niño y es arrestada. Leonor le propone al conde de Luna entregarse a él a cambio de la vida de Manrique. Éste acepta, pero Leonor sucumbe al veneno que acaba de tomar. El conde, encolerizado, manda ejecutar al trovador; durante la ejecución, la gitana le revela que su hermano nunca fue quemado; su hermano era aquel a quien él mismo ha condenado a muerte.

V.3.2.3 Recursos románticos literarios

Los resortes dramáticos, comunes a otros dramas románticos, con los que el autor rodea a los dos ejes temáticos de la rivalidad amorosa y de la venganza son: la desigualdad social entre doña Leonor y el trovador, de quien se desconoce su origen noble; la enemistad política entre los también rivales amorosos que tiene cierta similitud con la guerra fratricida que sufría España en 1836; y la condición religiosa de la protagonista femenina a la que García Gutiérrez añade un tinte provocativo con su juramento de unos falsos votos. De igual manera, la trágica muerte de los protagonistas también es común a la estética de los dramaturgos románticos: Leonor se suicida, Manrique muere injustamente ejecutado y Azucena expira tras haber cumplido su venganza.

Una fórmula dramática romántica frecuente para intensificar el clima trágico es la *anagnórisis*. García Gutiérrez utiliza este recurso dramático en el personaje de Manrique el trovador, el protagonista masculino, quien cree ser hijo de una gitana y desconoce su origen noble y su parentesco con su rival.

Otra técnica característica del Romanticismo es la alternancia de prosa y verso. En la primera versión escrita por García Gutiérrez, el dramaturgo utiliza este recurso, mas el propio autor, años más tarde, versificaría las escenas en prosa y resumiría los cuadros de doce a siete⁵⁵⁰. Posteriormente publicaría también una adaptación del drama a la parodia titulado *Los hijos del Tío Tronera*, aunque sin duda, el libreto más conocido y que más repercusión ha tenido es el del drama lírico de Salvatore Cammarano, con música de Giuseppe Verdi, *Il Trovatore*, fiel en conjunto a la obra de García Gutiérrez pero con algunas modificaciones como la asimilación de las jornadas II y III en una sola, quedando la obra con una longitud de cuatro jornadas; y la desaparición del personaje de don Guillén, el hermano de doña Leonor.

Como es conocido, en los dramas del Romanticismo se rompen las unidades de acción, tiempo y de lugar. En *El Trovador* se transgrede la regla de la unidad de tiempo: la duración del drama total es más o menos un año y una semana con intervalos de tiempo

⁵⁵⁰ GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. *El Trovador, Los hijos del Tío Tronera...*, p. 60.

diferentes entre las jornadas: entra la jornada I y II transcurre un año; entre la II y la III, pocas horas; entre la III y la IV, varios días y entre la IV y el final, menos de un día; y la de acción, ya que el dramaturgo plantea dos ejes argumentales paralelos. En cambio, aunque García Gutiérrez presenta doce lugares distintos en los que se desarrolla la acción distribuidos en cinco actos o jornadas, no se infringe la unidad de espacio ya que la obra transcurre en el mismo lugar geográfico. El drama está situado en Aragón en el siglo XV y ya en el título escogido aparecen dos aspectos que se corresponden más con la fantasía del autor que con la realidad histórica. Por una parte, si bien Cataluña sí que era tierra fecunda de trovadores, no existe esa tradición en Aragón; y por otra parte, resulta anacrónica la presencia de trovadores en el siglo XV, cuando su apogeo se extendió desde fines del siglo XI hasta fines del XIII⁵⁵¹. Con el fin de enmarcar la acción en un contexto real, García Gutiérrez ofrece, en medio de la fábula, datos históricos reales como en la primera escena del acto II cuando don Guillén le anuncia a don Nuño el asesinato del arzobispo de Zaragoza.

En *El Trovador* se puede apreciar un tono romancesco que aporta a la narración teatral una forma novelesca que trata de relatar sucesos que no se están desarrollando sobre el escenario⁵⁵². El primer acto comienza con una escena en prosa en la que dos criados del conde de Luna proporcionan información sobre los dos ejes temáticos de la obra⁵⁵³. A partir de este diálogo, además de presentar al protagonista como un caballero valiente y galán quizá de origen noble pero sin posición económica elevada⁵⁵⁴; el público conoce que el trovador ha tenido un enfrentamiento con el conde de Luna y que ha sido reconocido por Leonor por su laúd cuya música le ha sustituido en la escena⁵⁵⁵. Los espectadores no presencian ninguna de las luchas que tienen lugar en la primera jornada entre los dos rivales: la primera, como se ha comentado, es narrada por los criados; y el duelo con el que

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁵² PENAS VARELA, María de las Ermitas. “Discurso dramático y novela histórica romántica”. En: *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 69 (1993), pp. 167-193.

⁵⁵³ *La Revista Española*, 3 de marzo de 1836, nº 369. En una crítica que aparece en esta publicación, el autor de dicha reseña alude a cierta similitud entre la exposición de los hechos de *El Trovador* y el drama de Victor Hugo *Lucrecia Borgia*: “Esto se nos dice en una conversación que tienen los criados, y que algo recuerda en el modo de contar la exposición de *Lucrecia Borgia*”.

⁵⁵⁴ Para describirlo utilizan la expresión *hidalgo de gotera*, como sinónimo de hidalgo arruinado.

⁵⁵⁵ Es la anagnórisis musical que propone Antonio Vilarnovo en su investigación “Poética del sonido en *El Trovador*”..., pp. 101-114.

concluye la jornada, como los reyes siempre se opusieron a su práctica imposibilitando batirse en palacio, solamente se intuye viendo a los dos partir hacia campo abierto. En el segundo cuadro del segundo acto se encuentra otro ejemplo de esta forma de narración dramática: la acción transcurre en la iglesia, fuera de la mirada del espectador, mientras que sobre el escenario está Manrique con su criado que narra lo que supuestamente está pasando fuera. Este recurso dramático se verá repetido en otros dramas románticos: *Carlos II el Hechizado*, *Doña María de Molina* o *Adolfo*.

Un recurso habitual de los dramaturgos románticos es el uso del monólogo. García Gutiérrez lo utiliza para que el personaje de Leonor confiese su perjurio tras haber jurado unos falsos votos. El monólogo será interrumpido musicalmente por la irrupción de Manrique el trovador, situación ésta que recuerda a la acontecida en el segundo acto de *La conjuración de Venecia*, cuando la *Barcarola* que entona el barquero que trae hasta el panteón a Rugiero, pone fin al rezo arrepentido de Laura.

El tratamiento de los personajes en *El Trovador* es el propio de los dramas románticos. El perfil del personaje de Manrique, valiente, luchador, ambicioso y con gran afán de riquezas y de promoción social, coincide con el de otros protagonistas de los dramas románticos, aunque con una pincelada autobiográfica que deja entrever la personalidad de García Gutiérrez, joven audaz que llegado de provincias quiere hacerse un hueco social y literario en el entorno de la capital. Azucena, en cambio, representa todos los valores opuestos: no quiere riquezas porque considera que con ellas perdería su libertad y su máxima recompensa es el amor de ese hijo que ya considera suyo. El hecho de que no se le conozca marido puede interpretarse como símbolo de libertad e independencia, o incluso de brujería, dibujándola como una virgen-madre que ha dado a luz la semilla del diablo.

La protagonista femenina, que en los dramas románticos suele ser tan débil que en los momentos de máxima tensión dramática se desmaya, es perfilada por García Gutiérrez de manera más angulosa. Aunque también se desvanece al final de la segunda jornada al ver al trovador a quien consideraba muerto, tiene la fortaleza de envenenarse tras haber conseguido que el conde de Luna le prometa la liberación de Manrique a cambio de su

entrega. Además muestra una firmeza en sus opiniones aprendidas en su educación aristocrática. El personaje de Leonor, por mucho que ame a Manrique, manifiesta en dos ocasiones el desprecio por su origen social. La primera vez es cuando el trovador, al enterarse que su madre ha sido apresada, sale urgentemente a buscarla y Leonor se siente traicionada porque ella ha cometido el mayor de los pecados escapando del convento para que ahora Manrique la deje abandonada por salvar a una gitana; y la segunda vez es al final del drama, cuando ya sabe que va a morir a causa del veneno que ha ingerido y va a liberar a su amado del calabozo, éste al suplicar también por la liberación de su madre, defrauda a Leonor que está dando su vida por un desagradecido que en el último momento se preocupa por una gitana.

La confidente de la protagonista femenina es Jimena y la figura del padre protector está sustituida por la del hermano, don Guillén de Sesé, bastante retrógrado en sus juicios y que será el principal oponente al amor de la pareja porque teme por su honor y el del blasón de la familia.

El personaje del conde de Luna es al mismo tiempo débil y cruel, capaz de matar si los acontecimientos no responden a sus caprichos. Transforma su amor por Leonor en un deseo de posesión, tanto es así, que en dos ocasiones proyecta deshonorarla; y manda decapitar a Manrique, no por las causas políticas que alega, sino por ser el amante de Leonor. El último acto de crueldad, cuando obliga a Azucena a ver la ejecución de su hijo, de lo que el público solamente escucha el golpe de la cuchilla, recibe la más feroz de las recompensas: la revelación por parte de la gitana de que acaba de ordenar la ejecución de su propio hermano.

V.3.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena

Uno de los atractivos de este drama es la multiplicidad de decorados. El diálogo de los criados del primer acto tiene lugar en una sala de Aljafería, primera decoración corta que ocupa la mitad del escenario, delimitada en el fondo por un telón que oculta el decorado del segundo cuadro, pudiéndose hacer el cambio de escenografía de manera

sencilla y rápida a vista del público⁵⁵⁶. El segundo cuadro ocupa ya la totalidad del escenario y representa la cámara de Leonor. El diseño del segundo acto es similar: el primer cuadro comienza en la cámara de don Nuño representada mediante decoración corta, contrastando con el segundo cuadro que se abre con toda una comitiva avanzando al son de la música de órgano cruzando el escenario completo en dirección a la iglesia donde la joven va a profesarse. La comitiva procede desde el foro prolongando así la profundidad del campo de visión del espectador para subrayar el efectismo de la situación dramática⁵⁵⁷.

El tercer acto es dramáticamente muy intenso y se distribuye en tres cuadros. En el primero Azucena aparece sentada frente a una hoguera⁵⁵⁸. En este drama, además de tener como símbolos característicos el convento y el calabozo, aparece uno nuevo que es la hoguera. Se nombra desde el principio, porque fue el método del suplicio de la madre de Azucena, y ésta, permanece sentada junto a ella durante el primer cuadro de la tercera jornada que lleva como nombre *La gitana*. La escena se sume en la penumbra para dar paso al segundo decorado, la celda en el convento, donde Manrique acude para llevarse con él a la dama a la que despierta cantando acompañándose del laúd. La iluminación permanece oscura para favorecer la huida de los amantes en el tercer cuadro que representa una calle fuera del convento⁵⁵⁹.

El cuarto acto carece de la intensidad dramática del anterior. El primer cuadro es una escena de exterior que presenta un campamento con soldados en donde han reconocido y apresado a la gitana⁵⁶⁰. Se trata de una nueva decoración corta que se abre para el segundo cuadro cuando comienza el asalto a Castelar donde se han refugiado Leonor y Manrique. Esta alternancia entre decorados cortos y completos se repite en el último acto pero con mayor esfuerzo ya que el último acto tiene tres marcos diferentes: el primero y el tercero ocupan la totalidad del escenario y el segundo es corto. En el primer cuadro el público ve el exterior del calabozo donde han apresado a la gitana y a Manrique al ir a defenderla. Fuera está Leonor que escucha a su amado cantando a modo de despedida de la

⁵⁵⁶ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 98.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁵⁸ *Teatro Romántico...*, p. 545.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 551.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 563.

vida. Rápidamente se muda la escena y Leonor aparece en el interior de la cámara del conde de Luna al que se le ofrece a cambio de la liberación de Manrique. Tras haber aceptado el trato, Leonor ingiere un veneno y vuelve al escenario del interior del calabozo para morir en brazos de su amado. Según los apuntes del manuscrito, la luz acompañaría esta alternancia de decoraciones: durante el cuadro primero la escena estaría oscura, durante el segundo iluminada y en el tercero nuevamente a oscuras⁵⁶¹.

A pesar de que las didascalias de la obra hacen poca referencia al vestuario, se puede reconocer en él una característica común a otros dramas románticos: la ocultación de identidades. Durante la segunda jornada, mientras que Leonor en la iglesia está profesando sus votos, Manrique el trovador permanece oculto bajo una visera que tan sólo alzará en el momento en que su amada ya profesada sale de la iglesia. García Gutiérrez consigue, al desvelar la identidad del protagonista justo después de que Leonor haya jurado sus votos, aumentar la intensidad dramática⁵⁶².

El tratamiento de las escenas corales se realiza con el efectismo romántico esperado. Gracias a que los personajes en el drama son numerosos existen constantemente momentos bulliciosos en los que están ocurriendo varias acciones a la vez y el espectador pueda disfrutar de diferentes focos de atención. Las escenas ricas en personajes están perfectamente coreografiadas enriqueciendo la espectacularidad del drama.

V.3.3 Estudio de la música

La música del drama de Antonio García Gutiérrez *El Trovador* consta de tres piezas de las que se desconoce su autoría: *Canción de la gitana*, *Canción I del Trovador* y *Canción II del Trovador*⁵⁶³. La primera se conserva en catorce *particellas* correspondientes a: voz de la gitana con una reducción para piano de la parte orquestal, violín primero, violín segundo, viola, violoncello y contrabajo, flauta primera, flauta segunda, oboe primero, oboe segundo, clarinete, corno primero, corno segundo, fagot y timbales. Las

⁵⁶¹ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 106.

⁵⁶² *Teatro Romántico...*, p. 544.

⁵⁶³ BHMM MUS 15-4.

otras dos intervenciones musicales aparecen juntas en una partitura que contiene dos canciones para voz interpretadas por el trovador Manrique con acompañamiento de arpa.

A continuación, en el Cuadro XXI, se ubican las intervenciones musicales y su duración en el conjunto del drama:

Cuadro XXI: Intervenciones musicales en *El Trovador*

Jornada	Música	Duración
1 ^a	—	
2 ^a	Escena 8: Las religiosas cantan dentro un responso que no cesa hasta un momento después de concluida la jornada.	
3 ^a	Escena 1: Canta la gitana Azucena. Escena 4: Canta el trovador acompañado de un laúd.	<i>Canción de la gitana: 55"</i> <i>Canción I del Trovador :1' 16"</i>
4 ^a	—	
5 ^a	Escena 2: Canta el trovador de nuevo con laúd.	<i>Canción II del Trovador: 1' 22"</i>

Además de los momentos musicales que se corresponden con la partitura, del estudio de las didascalias del texto se deduce que la escena octava de la segunda jornada también debería ir acompañada con música. La acotación que sugiere este acompañamiento musical reza: “*Las religiosas cantarán dentro un responso; el canto no cesará hasta un momento después de concluida la jornada*”⁵⁶⁴. La intervención musical marcaría la duración de la ceremonia de profesión y su función sería incidental reforzando el carácter religioso de la escena.

A continuación, y de manera individual, se procede a analizar cada una de las intervenciones musicales de las que sí se conserva la partitura.

⁵⁶⁴ *Teatro Romántico...*, p. 543.

V.3.3.1 Canción de la gitana

Desde el punto de vista dramático la *Canción de la gitana* acontece en la primera escena de la tercera jornada. La gitana Azucena, sentada frente a la hoguera, antes de entablar la conversación con su supuesto hijo Manrique en la que le revelará parcialmente su origen, canta una pieza en la que narra el suplicio padecido por su madre al ser quemada en la hoguera. La ubicación del primer momento musical del drama abriendo el tercer acto aporta solemnidad a esta intervención musical asemejándola a una gran obertura operística. De esta manera el dramaturgo anticipa la importancia de los acontecimientos que se van a suceder.

Asimismo García Gutiérrez aprovecha la letra de la pieza como vehículo para proporcionar información a los espectadores sobre hechos acontecidos en tiempos lejanos por lo que contribuye a la narración. Estos nefastos sucesos proporcionan a su vez una inquietud y agitación en la escena anticipando la fatalidad que se aproxima por lo que actúa también como catalizadora de la tensión dramática estimulando el sentido premonitorio.

La música realza también el efectismo de la hoguera, símbolo al que se hace referencia a lo largo de todo el drama porque fue el método del suplicio de la madre de Azucena, y ésta, permanece sentada junto a ella mientras interpreta la pieza musical. El dramaturgo hace uso de la música para introducir al personaje de la gitana Azucena ya que va a ser primordial durante toda la tercera jornada como lo indica el título que la encabeza. Toda esta intervención musical, claramente diegética ya que responde ampliamente al gran abanico de necesidades escénicas, presagia la tragedia inminente.

La melodía, acompañada desde el foso por la orquesta de cuerda y viento madera, la canta sobre el escenario la actriz Bárbara Lamadrid que interpreta el papel de Azucena la gitana. La actriz necesariamente debería poseer suficientes conocimientos del canto para interpretarla adecuadamente ya que, aunque es una melodía popular que se mueve constantemente por grados conjuntos y se desarrolla dentro de un registro cómodo para una soprano, presenta ciertos saltos y adornos que requieren cierta pericia interpretativa.

V.3.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes

La solemnidad de esta intervención musical la consigue el compositor desde su inicio. La introducción orquestal, aunque breve, gracias al efectismo de los redobles del timbal apoyados por el trémolo de los violoncellos y la gran pausa del calderón, concentra todo el dramatismo de una gran obertura que presagia la tragedia. Obsérvese que a pesar de que la orquesta solamente posee vientos madera para evitar la estridencia y la falta de intimidad tan poco apropiada para la escena que supondrían los vientos metales, el compositor consigue un resultado grandioso. En el siguiente extracto musical correspondiente a la introducción orquestal de la pieza se puede apreciar lo hasta ahora expuesto:

The image displays a musical score for an orchestral introduction, spanning 16 staves. The instruments listed on the left are: Flauta 1ª, Flauta 2ª, Oboe 1ª, Oboe 2ª, Clarinete, Fagot 1ª, Fagot 2ª, Como 1ª en La, Como 2ª en La, Timbal en La, Azucena, Violines 1ª, Violines 2ª, Violas, Violoncellos, and Contrabajos. The score is written in 3/4 time. The woodwinds (flutes, oboes, clarinet, and bassoons) enter with a series of notes, marked with *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The strings (violins, violas, cellos, and double basses) play a rhythmic pattern of eighth notes, marked with *pp* and *ff* (fortissimo). The percussion (timpani and snare drum) provides a steady beat, marked with *pp* and *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La agitación e inquietud necesaria en la música la consigue el compositor provocando enfrentamientos rítmicos entre las diferentes familias de instrumentos. Si bien la textura de la obra es de melodía acompañada, el compositor distingue muy bien, mediante la asignación de una figuración rítmica ternaria a las cuerdas y una figuración binaria a los vientos, los dos grandes grupos de instrumentos. Este choque rítmico presenta cierta dificultad en determinados momentos como en el ejemplo que a continuación se presenta donde el clarinete tiene una figuración de semicorcheas acéfalas frente a los seisillos de la cuerda.

This musical snippet illustrates a rhythmic conflict. The Clarinet part is written in a treble clef and features a continuous pattern of eighth notes without stems (semicorcheas acéfalas). The string parts, including Violines 1º, Violines 2º, Violas, and Violoncellos, are written in their respective staves and feature a continuous pattern of sixteenth notes (seisillos) grouped in threes, indicating a ternary division. The contrast between the binary eighth-note pattern of the Clarinet and the ternary sixteenth-note pattern of the strings creates a complex rhythmic texture.

La discrepancia rítmica también se puede apreciar entre la cantante y el acompañamiento, como se puede verificar en el siguiente ejemplo donde la voz posee una escritura binaria, tanto en la anacrusa como en el resto de la frase, mientras que la cuerda presenta una escritura de subdivisión ternaria con los continuos seisillos en *pianissimo* y *sul ponticello*:

This musical snippet illustrates a rhythmic conflict between a singer and a string ensemble. The singer, Azucena, is shown in a 3/4 time signature and has a melody that is binary in nature, both in the anacrusis and the rest of the phrase. The string ensemble, consisting of Violines 1º, Violines 2º, Violas, and Violoncellos, is also in a 3/4 time signature but plays a continuous pattern of sixteenth notes (seisillos) grouped in threes, representing a ternary subdivision. The contrast between the binary vocal melody and the ternary string accompaniment, which is performed *pianissimo* and *sul ponticello*, highlights the rhythmic discrepancy.

Todos estos enfrentamientos rítmicos junto con el *tempo* elegido por el compositor, *Allegro agitato*, perturban al espectador conduciéndole a un estado de desasosiego idóneo para presenciar los trágicos acontecimientos que se van a desarrollar en el drama.

Para definir al personaje de Azucena el compositor imprime un carácter popular a la pieza. Para ello emplea una figuración rica en tresillos y puntillos simples y dobles dentro de un compás de 3/4 y a la melodía le otorga un tinte popular andaluz que recuerda a *El paño moruno*, muy apropiada para ser cantada por una gitana, en la que aparecen floreos inferiores como se puede ver a continuación:



En esta primera pieza para el drama de Antonio García Gutiérrez *El Trovador*, el compositor representa perfectamente a través de la música el carácter dramático de la escena y de sus personajes.

V.3.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto se presenta en dos estrofas conformadas por cuatro versos octosílabos con rima consonante en los pares con una fórmula métrica en la que los versos impares son esdrújulos mientras que los pares son agudos. La longitud total de la pieza es de 36 compases con la siguiente estructura: una introducción orquestal de diez compases; una sección A de ocho compases y una sección B de 16 compases. Cada verso se corresponde con dos compases y cada estrofa con una sección resultando la forma musical totalmente adecuada a la estructura del texto.

La relación entre los versos del texto y las frases musicales se puede observar en el siguiente Cuadro XXII:

Cuadro XXII: *Canción de la gitana de El Trovador*

Versos del texto	Versos y rima	Texto de la <i>canción</i> y numeración de los compases correspondientes	Nº compases y frases musicales	Secciones musicales
Bramando está el pueblo indómito	9-1 libre	(13-16) Bramando está el pueblo indómito de la hoguera en derredor;	Frase a (4) anacrúsica.	A
de la hoguera en derredor;	8 a			
al ver ya cerca la víctima	9-1 libre	(17-20) al ver ya cerca la víctima gritos lanza de furor.	Frase a' (4) anacrúsica.	
gritos lanza de furor.	8a			
Allí viene; el rostro pálido,	9-1 libre	(21-24) Allí viene; el rostro pálido, sus miradas de terror,	Frase b (4) anacrúsica.	B
sus miradas de terror,	8 a			
brillan de la llama trémula	9-1 libre	(25-28) brillan de la llama trémula al siniestro resplandor.	Frase c (4).	
al siniestro resplandor.	8 a			
		(31-32) sus miradas de terror,	Dos últimos compases de la frase b (2).	
		(33-36) brillan de la llama trémula al siniestro resplandor.	Frase c (4).	

Puesto que no existen modulaciones reales, podemos afirmar que toda la pieza está en la tonalidad de La m, elección que refuerza el dramatismo de la escena. La frase B presenta un diseño armónico consistente en la alternancia de acordes de dominante secundaria sobre la tónica y acordes de subdominante, mediante el cual, sin necesidad de modular, el compositor consigue la sensación auditiva de estar en la tonalidad de Re m. Esta inflexión al cuarto grado relaja la tensión de la frase B dulcificándola de acuerdo al significado de la letra “Allí viene; el rostro pálido, sus miradas de terror”, según se puede ver a continuación:

Flauta 1ª

Flauta 2ª

Oboe 1º

Oboe 2º

Clarinete

Fagot 1º

Fagot 2º

Corno 1º en La

Corno 2º en La

Tímbal en La

Azucena

a - lli vie - ne el ros - tro pá - li - do sus mi - ra - das de te - rror

Violines 1º

Violines 2º

Violas

Violoncellos

Contrabajos

Inflexión al IV grado

A través del diseño de la melodía el compositor refleja el significado de los versos. A continuación se puede apreciar la crispación que transmite la siguiente línea melódica que alcanza su punto álgido en el penúltimo compás con un La agudo precedido de un salto de octava ascendente coincidiendo con las palabras “lanza de furor”:



Así mismo, alarga el *tempo* para acompañar el sentido lúgubre de los versos “brillan de la llama trémula al siniestro resplandor”, con un *ritardando* escrito en las dos ocasiones que se interpreta.

En general podemos afirmar que existe un trabajo dramático exhaustivo tanto en la relación de los versos con las frases musicales, muy equilibradas y regulares; como en el reflejo del significado del texto en las intenciones musicales.

V.3.3.2 *Canción I del Trovador*

Desde el punto de vista dramático la *Canción I del Trovador* acontece en la escena cuarta de la tercera jornada, en la celda del convento donde la protagonista acaba de profesar sus votos. Mientras Leonor reza arrodillada ante un crucifijo llega desde fuera el canto de Manrique.

Como era de esperar, el dramaturgo tenía que asignar una intervención musical a Manrique el trovador para ser coherente con el título del drama y la definición del personaje que es un poeta que canta o improvisa trovas. Desde la primera escena de la obra, a partir de la aventura nocturna que relata uno de los criados, ya se relaciona a Manrique con la música pues Leonor le ha reconocido por su canto. A lo largo del drama, la música va a ser el *leitmotiv* de los encuentros amorosos entre Leonor y Manrique.

En el momento dramático en el que tiene lugar la primera intervención musical de Manrique, escena cuarta de la tercera jornada, su canto sirve no solamente para llamar la atención de Leonor sino también para alertar a los espectadores de la sacrílega irrupción que va a cometer al entrar en el convento donde su amada acaba de profesar. La letra de la canción detalla explícitamente las intenciones de Manrique ya que habla de un caballero que viene a salvar a su amor que a su pesar ha sido consagrada a los altares de Dios. La didascalia que precede a la música reza así: “*Una voz, acompañada de un laúd, canta las siguientes estrofas después de un breve preludio. Leonor manifiesta entre tanto, la mayor agitación*”⁵⁶⁵.

A partir de esta anotación podemos deducir que la voz provendría de entre las cajas del escenario mientras que la escena estaría ocupada por Leonor reaccionando ante la música que escucha y lo que ella entraña. De esta manera, Carlos Latorre, actor que interpreta el personaje de Manrique el trovador, no se vería obligado a interpretar una melodía que presenta grandes dificultades y precisa de un cantante profesional. Aunque en la didascalia se indica que la voz estaría acompañada de un laúd, en las partituras la escritura es la propia de un arpa, que a su vez también podría sonar desde detrás del escenario.

Asimismo, la música crea un espacio paralelo ilusorio, el del exterior del convento, desde donde procede la voz. A partir de todas las funcionalidades descritas hasta ahora acerca de esta intervención se infiere que la música en este momento es diegética aunque no se desarrolle sobre el escenario.

V.3.3.2.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes

Mientras que para la *Canción de la gitana* el compositor se apoyaba en referentes populares, la *Canción del Trovador I* presenta características propias de una música cultivada para expresar la altivez y la distinción de un caballero. Si bien buscaba la agitación enfrentando figuraciones rítmicas en la *Canción de la gitana*, en esta pieza

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 552.

pretende el equilibrio y el orden. Dentro del compás de 4/4, el compositor organiza perfectamente las voces del acompañamiento: los acordes están en la primera y tercera parte del compás en los graves mientras que la mano derecha del arpa tiene una figuración de semicorcheas acéfalas coincidiendo también con la primera y tercera parte del compás, tal y como se puede ver a continuación:

Trovador

Ca - mi - na o ri - llas del E - bro ca - ba - lle - ro li - dia - dor

Arpa

Sobre esta base de acompañamiento tan precisa, la melodía se mueve con mayor libertad y presenta, como se puede ver en los compases primero y tercero del ejemplo anterior, floreos escritos en corcheas; y en el compás segundo del siguiente ejemplo, apoyaturas propias de la música culta:

Trovador

pues - ta en la cu - ja la lan - za que - mil con tra - rios ven - ció

Arpa

Todas estas características que pretenden aportar distinción a la melodía nos acercan a un lirismo reconocible en los grandes saltos del diseño melódico como el que a continuación se presenta de cuarta disminuida ascendente hacia un Re bemol precedido por un adorno:



Toda esta solemnidad del caballero imbatible que refleja el compositor a través de la melodía y el acompañamiento se ve reforzada por el *tempo* escogido *Andante*.

V.3.3.2.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto se presenta en dos coplas de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares 8- 8a 8- 8a, con dos versos libres intercalados entre las coplas a modo de estribillo llamada. Cada verso del texto se corresponde con dos compases musicales dentro de una forma muy equilibrada bipartita. La longitud total de esta primera *Canción del Trovador* es de 38 compases y presenta la siguiente estructura: una introducción de cinco compases; una sección A en Fa m de ocho compases subdividida en dos frases de cuatro compases cada una A y A'; una sección B en Fa M de siete compases conformada por un enlace de tres compases y una frase B de cuatro compases; y una sección A' de 18 compases que incluye una repetición de la sección A en Fa m, una repetición del enlace de la sección B en Fa M y una coda de seis compases cuyos cuatro primeros están en la tonalidad de Fa M como continuación del enlace y los dos últimos y concluyentes en la tonalidad original de la pieza de Fa m.

La relación entre los versos del texto y las frases musicales se puede apreciar en el siguiente Cuadro XXIII:

Cuadro XXIII: *Canción I del Trovador*

Versos del texto	Versos y rima	Texto de la <i>canción</i> y numeración de los compases correspondientes	Nº compases y frases musicales	Secciones musicales
Camina orillas del Ebro	8 libre	(6-9) Camina orillas del Ebro caballero lidiador,	Frase a (2+2) anacrúsica Fa m.	A
caballero lidiador,	7+1 a			
puesta en la cuja la lanza	8 libre	(10-13) puesta en la cuja la lanza de que contrarios venció.	Frase a' (2+2) Fa m.	
de que contrarios venció.	7+1 a			
Despierta, Leonor,		(14-16) Despierta, Leonor, despierta, Leonor,	Enlace (3) Fa M.	B
Leonor.		(17-20) Leonor, si despierta Leonor, si despierta Leonor.	Frase b (4) Fa M.	
Buscando viene anhelante	8 libre	(22-25) Buscando viene anhelante a la prenda de su amor,	Frase a (2+2) anacrúsica Fa m.	A'
a la prenda de su amor,	7+1 a			
a su pesar consagrada	8 libre	(26-29) a su pesar consagrada en los altares de Dios.	Frase a' (2+2) Fa m.	
en los altares de Dios.	7+1 a			
Despierta, Leonor,		(30-32) Despierta, Leonor, despierta, Leonor,	Enlace (3) Fa M.	
Leonor.		(33-38) Leonor.	Coda (4 Fa M + 2 Fa m).	

El compositor juega principalmente con el parámetro armónico para distinguir el significado de los versos. Como se puede ver en el Cuadro XXIII, los versos correspondientes a las coplas que describen al valiente trovador y sus intenciones, están en la tonalidad de Fa m; mientras que para los versos en los que el cantante repite el nombre de su amada para despertarla y poder alejarla así de los altares de Dios, el compositor emplea la tonalidad del homónimo mayor Fa M.

La melodía se presenta siempre a disposición de las inflexiones del texto mostrando un esquema de pregunta respuesta muy equilibrado y una acentuación musical que encaja perfectamente con la acentuación de las palabras del texto y reforzada en ocasiones por apoyaturas, como anteriormente se ha señalado.

V.3.3.3 *Canción II del Trovador*

Desde el punto de vista dramático la *Canción II del Trovador* acontece en la segunda escena de la última jornada. Leonor está fuera de la torre de la Aljafería donde tienen encerrado a Manrique. A través de una ventana protegida por fuertes rejas Leonor acierta a escuchar el canto de su amado entre el que intercala sus desgarradoras palabras: “Él es; ¡y desea morir/ cuando su vida es mi vida!/ ¡Si así me viera, afligida,/ por él al cielo pedir!”⁵⁶⁶.

En esta última intervención musical del drama, el canto de Manrique no le anuncia sino que lo sustituye en la escena pues, mientras que Leonor se encuentra al pie de la torre donde está encerrado el protagonista, la única evidencia de su presencia en ese espacio es la canción que se escucha⁵⁶⁷. De esta forma se facilita que la pieza sea interpretada por un cantante profesional de nuevo oculto entre las cajas del escenario o en el interior del decorado de la celda. Manrique se despide de la vida y de su amada gracias a la música que, de nuevo, aunque no suceda a la vista del público, es parte de la escena ya que cumple con dos funciones: sustituir al protagonista recreando en la imaginación del espectador el interior de la prisión y mantener el último diálogo en el que envía un mensaje de despedida a su amada. De nuevo la música es el *leitmotiv* del encuentro de los enamorados y es claramente diegética.

El compositor se mantiene fiel al diseño musical del personaje que presentó en la pieza anterior, distinguido caballero; añadiendo un tono melancólico acorde con el momento dramático. Su referente continúa siendo el lirismo que aprovecha para reflejar el dramatismo del texto como a continuación se va a exponer de manera detallada.

V.3.3.3.1 **Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar**

El texto se presenta en dos estrofas, iguales en rima y métrica que las de la anterior intervención, pero con diferente letra. La longitud total de la pieza es de 36 compases y posee la siguiente estructura: introducción de cuatro compases, frase A de cuatro compases,

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 584.

⁵⁶⁷ RIBAO PEREIRA, Montserrat. “Música y cantos en los dramas románticos españoles...”, p. 106.

frase B de cuatro compases, frase C de cuatro compases, coda de cuatro compases y repetición de las tres frases más la coda que la segunda vez actúa como final.

En el Cuadro XXIV se puede apreciar la relación entre los versos del texto y las frases musicales:

Cuadro XXIV: *Canción II del Trovador*

Versos del texto	Versos y rima	Texto de la <i>canción</i> y numeración de los compases correspondientes	Nº compases y frases musicales	Secciones musicales
Despacio viene la muerte,	8 libre	(5-8) Despacio viene la muerte, que está sorda a mi clamor:	Frase a (2+2) anacrúsica.	A
que está sorda a mi clamor:	7+1 a			
para quien morir desea	8 libre	(9-12) para quien morir desea despacio viene, por Dios.	Frase b (2+2)	
despacio viene, por Dios.	7+1 a			
¡Ay! Adiós, Leonor,		(13-16) despacio viene, por Dios. Adiós, Leonor, adiós, Leonor,	Frase c (4) anacrúsica.	
Leonor.		(17-20) Leonor.	Coda (4)	
No llores si a saber llegas	8 libre	(21-24) No llores si a saber llegas que me matan por traidor,	Frase a (2+2) anacrúsica.	A
que me matan por traidor,	7+1 a			
que el amarte es mi delito,	8 libre	(25-28) que el amarte es mi delito, y en el amar no hay baldón.	Frase b (2+2)	
y en el amar no hay baldón.	7+1 a			
¡Ay! Adiós, Leonor,		(29-32) y en el amar no hay baldón. Adiós, Leonor, adiós, Leonor,	Frase c (4) anacrúsica.	
Leonor.		(33-36) Leonor.	Coda (4)	

La introducción para arpa sola establece la tonalidad de la pieza de Re m. La primera frase A se subdivide en dos grupos de dos compases cada uno, que a su vez coinciden con la separación entre el primer y segundo verso, gracias a un Si apoyatura en el segundo compás de la voz del solista, fundamental del sexto grado, que proporciona la sensación auditiva de una cadencia rota, quinto sexto grado. Además, tras la apoyatura del Si que coincide con la palabra “muerte” subrayándola, el compositor crea un reposo rítmico para finalizar el primer verso con una figuración de blanca. La frase A finaliza con una cadencia perfecta V-I tal y como se puede apreciar en el siguiente extracto musical:

Trovador

Des - pa - cio vie - ne la muer - te que está sor - da a mi cla - mor

Arpa

La frase B también se puede subdividir en dos grupos de dos compases que de nuevo coinciden con un verso cada uno y que armónicamente se distinguen porque el primer grupo se desarrolla sobre la tonalidad relativa mayor de Fa M, mientras que el segundo grupo regresa a la tonalidad de Re m, según se ve a continuación:

Trovador

pa - ra quien mo - rir de - se - a des - pa - cio vie - ne por Dios

Arpa

La frase C visita brevemente el relativo mayor. En su segundo compás un acorde de dominante de Re m bruscamente se convierte en un acorde de dominante del relativo mayor, Fa M, que resuelve sobre la tónica de este mismo relativo mayor. Este cambio abrupto en el acompañamiento está dulcificado en la melodía del solista modulando con un cromatismo Do# - Do becuadro, coincidente con la palabra “Dios”. De nuevo regresa al modo menor para preparar el enlace con la coda donde modula brevemente a su homónimo mayor, Re M. A continuación se presenta el extracto de la pieza que contiene la frase C y la coda con el fin de ejemplificar lo expuesto:

The musical score consists of two systems. The first system shows the voice part (Trovador) and the harp part (Arua). The voice part has a melodic line with a chromatic movement (Do# - Do) corresponding to the word 'Dios'. The harp part provides a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. The second system continues the voice part with the lyrics 'Le - o - nor' and the harp part with a similar accompaniment.

Las tres frases de la pieza son muy simétricas y se equilibran entre ellas al estar relacionadas armónica y motivicamente. La frase B es la respuesta a la frase A imitando los motivos rítmicos y equilibrando la melodía. La frase C, además de responder melódica y rítmicamente a la frase A, es el punto álgido de la pieza porque reúne la modulación al homónimo mayor, el movimiento cromático de la melodía y la nota más aguda de la partitura, todo ello para destacar los versos en los que el trovador se despidió de su amada Leonor.

Además de que la acentuación de las palabras encaja perfectamente con la acentuación musical, podemos afirmar también que el compositor describe de manera impecable, a través de la música, el significado y los sentimientos del texto. El texto es muy lírico y su dramatismo se refleja en los saltos de sexta menor y los cromatismos de la

melodía, así como en las apoyaturas que potencian la expresividad de las palabras. La elección de la tonalidad menor aporta lobrete a la escena, mientras que las modulaciones al modo mayor potencian los momentos más dramáticos en los que el trovador se despidе para siempre de su amada, “adiós Leonor” y cuando tan sólo canta el tenor su nombre “Leonor”, en la nota dominante de Re mantenida.

En general, las tres piezas del drama *El Trovador*, están impregnadas del romanticismo del texto consiguiendo musicalmente expresar sus sentimientos, lo que es muy enriquecedor para la dramaturgia.

Jean-Louis Picoche en su edición de *El Trovador* incluye al final de la obra la partitura de la música así como un breve estudio⁵⁶⁸. Aunque se ha tomado la molestia de escribir la partitura general a partir de las *particellas* comete graves errores tanto en la transcripción como en el entendimiento global de la música. Presenta las distintas piezas en el siguiente orden: *Copla en la comedia El Trovador*, (obertura orquestal); *Canción de la Gitana*, (jornada III, escena 1ª); *Canción del Trovador*, (jornada III, escena 4ª) y segunda *Canción del Trovador*, (jornada V, escena 2ª). A estas cuatro piezas anónimas añade una quinta firmada, sobre la que tiene dudas de su autoría, pues no sabe si pertenece a unas siglas que aparecen en los manuscritos, [J.-L. P.], o a un “tal Joaquín Gonzálvez o algún apellido parecido”⁵⁶⁹ según explica textualmente en su estudio sobre la música.

Por una parte, las iniciales J.L.P. corresponden al apuntador de los teatros de la corte José López, por lo que queda totalmente excluido como compositor y, por otra parte, el apellido parecido a Gonzálvez es Gaztambide, músico que seguramente, en versiones posteriores de *El Trovador*, compuso otra pieza titulada también *Canción de la Gitana* para ser interpretada, según reza en la partitura manuscrita, en la primera escena de la tercera jornada. La *Canción de la Gitana* de Joaquín Gaztambide tiene la misma letra, compás y tonalidad que la del autor desconocido pero la melodía es diferente. Es prácticamente imposible considerarla parte de la música original de *El Trovador*, drama estrenado en 1836, porque el músico no llegó a Madrid hasta 1842 y además, debería haberla compuesto

⁵⁶⁸ GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. *El Trovador, Los hijos del Tío Tronera*, pp. 325-339.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 327.

con catorce años de edad.

En cuanto a los diferentes momentos musicales de la obra que nos presenta Jean-Louis Picoche, no existe una obertura orquestal sino que, esas partes instrumentales son el acompañamiento orquestal de la *Canción de la Gitana* (jornada III, escena 1ª). La confusión puede deberse a que en las *particellas* manuscritas se encuentran por una parte, las de cada uno de los instrumentos de la plantilla orquestal y, por otro lado, una reducción para voz y piano con la letra de la canción. Al estudiar la armonía, forma y textura de la reducción para piano se identifica perfectamente la partitura orquestal. Jean-Louis Picoche comenta que las partes instrumentales no se corresponden con el final de la canción pero, la única diferencia que aparece, es un compás más al final de la partitura para piano, reiterando la tónica, para concluir de forma más contundente.

Picoche, al transcribir las *particellas* manuscritas y crear una partitura general, aunque hay que destacar la minuciosidad con que ha anotado todos los matices, comete algunos errores. En primer lugar, ha añadido una voz de violín principal en la *Canción de la Gitana* que no existe. Ha confundido un apunte de estudio o trabajo manuscrito en el que aparecen dos pentagramas en clave de sol, en el que el superior es una reducción de las voces del timbal, flauta, clarinete y los dos oboes, y el de abajo contiene la parte de los violines primeros, creyendo que la música escrita en el pentagrama superior es otra voz para un violín principal. El resultado de esta voz de violín principal es impracticable para dicho instrumento. Además, en esta misma pieza, Picoche confunde algunas notas, es el caso de los dos primeros compases de los violoncellos, que mientras toda la orquesta está presentando la tonalidad de La menor en un acorde de tónica, escribe a estos instrumentos base de la armonía, un sol en el primer compás y un sol bemol en el segundo. También en la voz del clarinete en el compás siete, que está resolviendo de un mi bemol a un mi natural, quinto grado de la tonalidad de la pieza, confunde este becuadro con un sostenido, destruyendo así la resolución armónica. Hay bastantes confusiones de este tipo que no voy a pasar a detallar pero para concluir, tan sólo se va a indicar otra más en relación a la articulación. En el original aparece de vez en cuando una ligadura para los seisillos *sul ponticello*, figura rítmica que repite toda la cuerda a lo largo de la pieza, que hay que entender como una indicación para que el golpe de arco sea a la cuerda y no saltado.

Picoche la ha copiado como una ligadura de arco con lo que rompe el efecto de motor rítmico ya que obliga al intérprete a tocar las seis notas en el mismo arco y el resultado sonoro es el de una semicorchea ligada a una negra con doble puntillo. La semicorchea se distinguiría porque va resaltando el bajo de la armonía mientras que las otras cinco semicorcheas se mantienen sobre la misma nota a modo de *ostinato*. Es evidente que esta edición necesita de una revisión profunda.

La edición que se presenta en esta investigación pretende ser lo más fiel posible al original y todas aquellas modificaciones que se han tenido que llevar a cabo con respecto a las fuentes aparecen detalladas en la partitura.

V.3.4 La recepción por la crítica

Las críticas favorables se repitieron en la prensa como se puede observar en *El Jorobado*, 4 de marzo de 1836:

Se dice que don Antonio García Gutiérrez, autor del nuevo drama *El Trovador*, tan gloriosamente aplaudido y victoreado, ha merecido de nuestro gobierno, decidido protector de las letras, una remuneración capaz de alentarle en la carrera espinosa en que tan luego se ha señalado. Se dice que muchos altos personajes contribuirán también a esta merecida recompensa. Se dice que la empresa de los teatros dará igualmente una muestra de su aprecio al joven escritor. Se dice... ¡se dice tanto! ¡allá lo veremos!⁵⁷⁰

En el mismo diario de *El Jorobado* se comentaba la numerosa asistencia el 10 de marzo de 1836:

En la noche del día 8 del corriente, había en el palco segundo, número 5 del teatro del Príncipe la friolera de diez y ocho jóvenes, amén de dos que se quedaron en el pasillo sin poder entrar. Viendo tan inmensa concurrencia uno que estaba a nuestro lado nos preguntó: caballero, se ejecuta esta noche *El Trovador* o se discute alguna ley electoral?⁵⁷¹

⁵⁷⁰ *El Jorobado*, 4 de marzo de 1836, nº 4.

⁵⁷¹ *Ibid.*, 10 de marzo de 1836, nº 9.

En *La Revista Española*, 3 de marzo de 1836, además de elogiar al autor y drama, se halagó también la actuación de Bárbara Lamadrid en el papel de Azucena, y la perfecta técnica al recitar el verso de los actores Latorre y Romea y de la actriz Concepción Rodríguez. Asimismo fue también objeto de elogios por parte del autor de la crítica, la eficiencia de los maquinistas del teatro Príncipe al cambiar con rapidez las numerosas y complicadas escenografías del drama:

[...] Nada habría que añadir en elogio del drama después del entusiasmo con que fue aplaudido durante toda la representación por un público, el más numeroso que puede juntarse en el teatro, como atraído por un drama nuevo y por el beneficio de Guzmán, actor justamente favorecido. Nada habría que decir después de sabido que ese entusiasmo, creciendo de punto al acabar el drama, prorrumpió entre los vivas y palmadas, con voces pidiendo al autor, y que este tuvo que presentarse en la escena para recibir nuevos aplausos [...]⁵⁷².

Días después, de nuevo en *La Revista Española*, 7 de marzo de 1836, se anunciaba una función a beneficio de Antonio García Gutiérrez para homenajearlo por el éxito obtenido con su drama. En el artículo se puede leer una referencia a su salida a escena para saludar a petición del público, hecho que revolucionó los ambientes teatrales de la época por ser inusual:

El miércoles próximo parece que debe darse en el teatro una función a beneficio del joven escritor D. Antonio García Gutiérrez, autor del drama titulado *El Trovador*, que tan generales aplausos acaba de recibir. Esta innovación es un verdadero progreso y anuncia que empieza en España la época en que el talento y el mérito pueden aspirar a las recompensas que merecen. Es de esperar que en la representación que fía de darse en favor del señor García Gutiérrez, el público que hasta salir le ha hecho a la escena para coronar su triunfo, acudirá numeroso en señal del aprecio que le ha merecido este nuevo y privilegiado *ingenio*, que empieza por donde muchos quisieran acabar⁵⁷³.

El propio dramaturgo tuvo que utilizar la prensa para aclarar un malentendido acerca de la negativa del teatro a estrenar *El Trovador*. El artículo se publicó en *La Revista*

⁵⁷² *La Revista Española*, 3 de marzo de 1836, nº 369.

⁵⁷³ *Ibid.*, 7 de marzo de 1836, nº 373.

Española, 8 de marzo de 1836:

Habiéndose dicho en algunos periódicos de esta Corte, que la empresa de los teatros se había opuesto a la representación de mi drama *El Trovador*; me veo en la precisión de manifestar al público en obsequio de la verdad, que dicha empresa no opuso obstáculo ninguno, si bien se manifestó algo tibia, en lo cual pudo tener sus motivos particulares. De todos modos, no puedo menos que dar gracias a los señores redactores de los periódicos de esta capital que al emitir esta idea nacida de alguna equivocación, me han querido dar una muestra de interés, que les agradezco con toda mi alma. *Antonio García Gutiérrez*⁵⁷⁴.

De nuevo en la prensa, *Diario de Avisos*, 3 de marzo de 1836, se habla de lo insólito e inusual del hecho de que el dramaturgo fuera requerido por el público y saliera al escenario a saludar, a la vez que se halaga el drama:

El drama nuevo, original y caballeresco titulado *El Trovador* y escogido por el actor Guzmán para su beneficio en aquella noche, había atraído toda la concurrencia de que es susceptible el coliseo y animada por el interés que desde la primera jornada se descubre, hallose muy pronto convenientemente dispuesta para seguir al autor en la serie de bellezas a que oportunamente ha sabido dar animación en su bellissimo drama. Ellas son tales que merecen que les consagremos un artículo especial tributando al autor los elogios de los que se ha hecho tan digno. Por hoy nos bastará decir que su modestia ha sido tal que apenas había llegado a traslucirse su nombre entre un corto número de aficionados, razón mayor para aumentar el entusiasmo del público, que queriendo sin duda recompensarle dignamente, solicitó por un movimiento espontáneo y obtuvo al fin su presencia en las tablas, testimonio de pública admiración poco común en los teatros extranjeros y del todo desconocido en el nuestro.

Desde este momento el nombre de D. ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ, se coloca al par de los pocos que cultivan en el día nuestra escena patria, pudiendo gloriarse de alcanzar desde su primera producción honores que envidiarían los MORETOS y CALDERONES. Pero esto no basta. El joven poeta que tan altas esperanzas hace concebir de su genio, merece llamar y llamará sin duda hacia sí la protección de un gobierno (...), no para ascenderle en la carrera militar que tan contraria parece con su físico; no para hacerle consumir su talento extractando expedientes en una oficina civil, sino auxiliándole de una manera decorosa para que continuando sus trabajos literarios pueda algún día ser un objeto de orgullo a nuestra patria

⁵⁷⁴ *Ibid.*, 8 de marzo de 1836, nº 374.

[...] ⁵⁷⁵.

El Artista, 1 de julio de 1836, también se hizo eco de la novedad de la salutación considerando el hecho como un progreso en la distinción de los dramaturgos:

[...] Concluiremos congratulándonos de que se haya introducido en nuestro país la costumbre de pedir el público el *nombre del autor*. Donde estos en general son tan mal remunerados de sus trabajos, justo es que obtengan al menos una recompensa tan barata, para los que la dan y tan lisonjera para el que la recibe ⁵⁷⁶.

Antonio García Gutiérrez marcó un antes y un después en el reconocimiento de los autores literarios, no solamente por el hecho de ser el primero en recibir el aplauso desde las tablas, sino porque fomentó que desde algunos medios de comunicación surgiera la preocupación por las condiciones de trabajo de este gremio artístico. Desde los periódicos *La Revista Española*, 15 de marzo de 1836 ⁵⁷⁷ y el *Diario de Avisos*, 12 de marzo de 1836 ⁵⁷⁸, se hizo un llamamiento para revisar las condiciones de los contratos de los autores dramáticos y solicitar que se igualaran al sistema francés en el que estaba establecido un derecho de un tanto por ciento sobre el producto de las representaciones de las provincias a favor del autor. En el sistema español no se contemplaba que el autor se beneficiara de las representaciones en las provincias pues, una vez vendida la obra a los teatros de la corte, el dramaturgo perdía cualquier derecho sobre el texto y sus posteriores puestas en escena.

En ocasiones en los teatros solían representarse actos sueltos de las diferentes obras más aplaudidas por el público. Para el 23 de marzo de 1836 se programó en el teatro Príncipe la siguiente función: Jornada II de *El Trovador*; Acto III de *La conjuración de Venecia*; *Riego en las Cabezas de San Juan* o *El día primero de enero de 1820* y el Acto III de *El diablo predicador*.

Fígaro en el periódico *El Español*, 26 de marzo de 1836, escribió un artículo sobre

⁵⁷⁵ *Diario de Avisos*, 3 de marzo de 1836, nº 337.

⁵⁷⁶ *El Artista*, 1 de julio de 1836, Tomo III.

⁵⁷⁷ *La Revista Española*, 15 de marzo de 1836, nº 381.

⁵⁷⁸ *Diario de Avisos*, 12 de marzo de 1836, nº 347.

la confusión de un forastero que asistió a dicha representación:

No habiendo en la función a beneficio del Sr. López ninguna verdadera novedad, no era nuestro objeto dedicarle un artículo; pero por una rara casualidad ha venido a parar a nuestras manos la siguiente carta, que sin duda un forastero recién venido escribe a algún punto de provincia, a su familia.

“Querida esposa:

Con esta fecha he llegado bueno a Madrid, donde ha sido mi primer cuidado asistir al teatro; no lo extrañarás si recuerdas las comedias caseras que nos dan ahí en casa del intendente, y el hambre que de un teatro regular tiene uno en esos pueblos de provincia.

Como era ya de noche ni pude ver el cartel, ni me enteré de anuncio alguno; pero ¿qué importa? Dije yo. Veamos la función, que más me ha de enterar ella que el anuncio.

La cosa según conté tenía cinco actos.

Primer acto. Comienza la función con un tal don NUÑO, que se queja de una herida que recibió hace un año, pero la cual no le molesta para casarse, por lo que sin duda pide la mano de una tal doña LEONOR; esta no quiere dársela; y habiendo muerto un querido que tenía, llamado EL TROVADOR, prefiere meterse monja (ahora precisamente que se van a cerrar los conventos): pero el conde D. NUÑO trata de robarla a tiempo que sabe que ha entrado el enemigo en Zaragoza.

Segundo acto. DOÑA LEONOR va a tomar el velo en el convento: tocan el órgano; viene el muerto, que no había muerto, y los criados del conde don NUÑO: sale LEONOR ya monja, da un grito, se escapan los criados, y el TROVADOR se queda parado.

Tercer acto. De resueltas de todo eso la muchacha LAURA gime y se desespera en Venecia; y no pudiendo aguantar más, le cuenta a su papá como ella tenía un querido, y se casó con él en secreto, y como estando juntos de noche en un ameno cementerio donde se veían, vinieron unos enmascarados y le robaron al querido, prendiéndole como reo de estado. Papá se enternece, y abogando por la muchacha, le dice a su hermano el presidente MOROSINI que no le va a comprender porque no tiene hijos; el otro le contesta que hable sin embargo; el senador entonces le cuenta el caso, pero sucede lo que había previsto, que como no tiene hijos, todo es griego para él. En vista de eso se separan, y en eso hacen bien, si no ha de entenderle hasta que tenga hijos, tanto más, cuando ya es viejo el que no entiende; el papá senador de Venecia queda lamentándose, y le cuenta su desventura al que murió por redimirnos en la cruz, el cual no sé yo si le entendería porque tampoco tuvo hijos.

Acto cuarto. De allí a poco dos cuadrilleros de la santa inquisición andan buscando a

D. JUSTO para prenderle: viene un sargento del regimiento de Asturias, deja la mochila y se va: en seguida viene un sacristán, y un administrador de un grande y dos del resguardo: el buen D. JUSTO no los entiende, y eso que tiene una hija; pero no le prenden, porque entonces RIEGO levanta en las Cabezas de San Juan el estandarte de la libertad.

Acto quinto. FRAY ANTOLÍN, cansado de ver todo lo que pasa, tiene hambre, y se esconde entre las piernas un cesto con un pollo; pero fray FORZADO tiene un gran interés en que fray ANTOLÍN no coma; por lo cual, D. FELICIANO no quiere dar limosna a San Francisco: entonces fray ANTOLÍN le echa un largo sermón, del que se queda el otro en ayunas, tal vez por no tener hijos. Acabado el sermón la tierra se traga a D. FELICIANO, y viene el arcángel San que sé yo cuantos y habla con el diablo vestido de fraile: aparece ASTAROT en figura de D. FELICIANO, da limosna a San Francisco, y el guardián es un excelente sujeto.

Esta es la comedia, de la cual francamente me resultó tal confusión en la cabeza que no te lo puedo ponderar: envíetelo a contar, porque yo no he entendido ni una palabra, de donde infiero, que desde que faltó de esa, deben de haberse muerto mis hijos, porque a tenerlos todavía, yo debía de haberlo entendido todo.

Sácame por Dios de tan horrible duda, si bien temo que me vengas diciendo que no han muerto, casi tanto como la infausta noticia: porque si llegas a escribirme que viven todavía, habré de inferir que no son míos, y ya ves si esto es cosa de afligir a un buen padre de familia; casi quisiera mejor que me dijeras que viven, pero que tú tampoco has entendido la comedia, porque entonces sacaría la consecuencia de que no son tuyos ni míos, en cuyo caso nos echaremos a discurrir cómo han venido a casa esos angelitos.

Quedo en la mayor ansiedad, esperando tu respuesta y renegando del viaje a Madrid, que en tan graves confusiones me pone.

Queda tuyo &”.

Esta es la carta que hemos encontrado y que no queremos ocultar a nuestros lectores, los cuales, si tienen hijos, ya nos habrán entendido.

FÍGARO⁵⁷⁹.

El mismo Fígaro en *El Español*, 4 de marzo de 1836⁵⁸⁰, dedicó el artículo “El Trovador. Drama caballeresco, en cinco jornadas, en prosa y en verso. Su autor Don

⁵⁷⁹ *El Español*, 26 de marzo de 1836, nº 147. Las mayúsculas figuran en el texto original.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, 4 de marzo de 1836, nº 125.

Antonio García Gutiérrez”, a elogiar el trabajo dramático y a su autor, incluyendo además un resumen del argumento. Además planteó una cuestión importante en relación a los actores: la necesidad de que los repartos se adecuaran a los personajes y sus necesidades escénicas y no al puesto de los actores dentro de la compañía. Carlos Latorre, por ser el primer actor de la compañía, representó el papel del trovador mientras que Julián Romea interpretó el del conde de Luna, personaje de mucha más edad.

En *La Ilustración Española y Americana*, 8 de octubre de 1879, se publicó un artículo de Mesonero Romanos, posteriormente recogido en sus memorias, en el que habla de la evolución del teatro romántico en España y al referirse al dramaturgo de *El Trovador* lo hace de la siguiente manera:

[...] en la noche de 1º de marzo de 1836, tuvo efecto un verdadero acontecimiento teatral, que acabó de imprimir un sello de entusiasmo a esta época de renacimiento de la escena. Un joven absolutamente desconocido en el campo literario se presentaba al público con una composición, también por el nuevo estilo, que de algunos meses atrás yacía arrumbada en los estantes de la compañía, hasta que el actor Guzmán, con su sagacidad práctica, y a pesar de que en ella no tenía papel, acertó a escogerla para la noche de su beneficio. Muchos altercados mediaban entre los inteligentes del café del Príncipe y de los bastidores del teatro sobre el mérito o extravagancia de la tal pieza, y muy particularmente acerca de su joven autor, de quien se decía que era un pobre soldado, o quinto, que por el momento se hallaba aprendiendo el ejercicio en el depósito de Leganés.

Estimulada la curiosidad con este aperitivo, la concurrencia aquella noche fue grande e imponente la actitud del público. Alzóse el telón y empezáronse a escuchar con agrado las primeras escenas, y a medida que el drama avanzaba y crecía en interés, reforzábase también el del público, viendo desplegarse ante sus ojos un cuadro lleno de originalidad y lozanía, de interés dramático, de armonía concepción y expresión delicada, en términos tales, que, fascinado el auditorio ante aquel cúmulo de bellezas, hijo de una rica fantasía, y aguijoneado además por la curiosidad de conocer al ingenio que así acertaba a seducirle y conmoverle (y que, según corrían voces, se hallaba entre bastidores del teatro con su chaqueta amarilla y gorra de cuartel), empezó a pedir, en medio de atronadores aplausos, no solamente el nombre del autor, sino que este se presentase en persona en las tablas a recibir la ovación que el público le dispensaba, testimonio de entusiasmo que por primera vez se ofreció en nuestra escena, y que después a venido prodigándose hasta quedar totalmente desprestigiado. Verificose al fin dicha presentación, y apareció, tímido y conducido por los primeros actores

Carlos Latorre y Concepción Rodríguez, y vestido con el saco de miliciano que al efecto le prestó Ventura de la Vega [...] ⁵⁸¹.

Además de las excelentes críticas, la asistencia masiva del público hizo que el drama *El Trovador* se repusiera numerosas veces y que Antonio García Gutiérrez quedara consagrado como uno de los pilares del teatro romántico español. La música del drama también cosechó su propio éxito ya que se comercializó una versión reducida para voz y piano para ser interpretada en los salones privados ⁵⁸².

⁵⁸¹ *La Ilustración Española y Americana*, 8 de octubre de 1879, Año XXIII, nº XXXVII.

⁵⁸² RCSMM: S/1951

V.4 Los amantes de Teruel

El drama en cinco actos en prosa y verso escrito por Juan Eugenio Hartzenbusch y música de autor desconocido *Los amantes de Teruel*, se estrenó en el teatro Príncipe de Madrid el 19 de enero de 1837, en una función extraordinaria en beneficio del actor Carlos Latorre⁵⁸³. La puesta en escena del drama empezó a anunciarse una semana antes y el mismo día del estreno se publicó la siguiente reseña en el *Diario de Avisos*, 19 de enero de 1837:

Hoy jueves, a las seis y media de la noche, GRAN FUNCIÓN EXTRAORDINARIA, a beneficio del primer actor DON CARLOS LATORRE. Se dará principio con la celebrada sinfonía de la ópera titulada *Semirámide*, del maestro Rossini. A continuación se pondrá en escena el drama nuevo, original, en cinco actos, escrito en prosa y verso, con el título de LOS AMANTES DE TERUEL⁵⁸⁴.

El elenco del estreno lo conformaron:

Marsilla: Carlos Latorre

Isabel: Bárbara Lamadrid

Doña Margarita: Teresa Baus

Don Rodrigo de Azagra: Julián Romea

Don Pedro de Segura: Antonio Alverá

Don Martín Garcés: Pedro López

Zulima: Catalina Bravo

Mari-Gómez: Jerónima Llorente

⁵⁸³ BHMM TEA 1-7-5

⁵⁸⁴ *Diario de Avisos*, 19 de enero de 1837, nº 661. El número del diario aparece corregido a mano y rectificado por el nº 674.

Adel: Pedro Sobrado

Zeangir: Florencio Romea, Romeíta

Tres bandidos: Antonio Cobos, Joaquín Lledó, Mariano Casanova

Dos criadas: Concepción Lapuerta, Francisca Casanova

Soldados moros, cautivos, damas, caballeros, pajes, criados y criadas⁵⁸⁵.

Gracias al estudio elaborado en esta investigación a partir de la reconstrucción de la cartelera teatral de la década romántica, 1834-1844, se puede constatar que el drama de Juan Eugenio Hartzenbusch *Los amantes de Teruel* se repuso en veintiuna ocasiones en esa década, tal como se puede apreciar en el siguiente Cuadro XXV:

Cuadro XXV: Representaciones de *Los amantes de Teruel* en la década 1834-1844

	mayo	julio	octubre	noviembre	diciembre	enero	febrero	marzo
Temporada 1836-1837						20, 21, 22, 23, 24, 28 y 29	2 y 7	
Temporada 1837-1838		5 y 6			7 y 8		19	7
Temporada 1838-1839	15 y 16			7				
Temporada 1841-1842			7 y 18	21				

El estreno de *Los amantes de Teruel* clausuró con éxito la temporada 1836-1837 y no se volvió a representar hasta julio de la temporada siguiente. Según se puede leer en el *Diario de Avisos*, 3 de julio de 1837, se justifica que la reposición tenga lugar en el mes de julio y no antes, porque la primera actriz Bárbara Lamadrid, que interpretaba el papel de Isabel, no había sido contratada para ese año cómico y hubo que sustituirla por Matilde Díez, contratada en la compañía del teatro de la Cruz. En el anuncio de esta primera

⁵⁸⁵ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 111.

representación de la temporada siguiente al estreno, se expresa asimismo la intención de haber premiado a Hartzenbusch con la recaudación de una función en el teatro Príncipe en la cuaresma última⁵⁸⁶.

Durante las siguientes dos temporadas el drama se mantuvo en cartelera mas sin un gran número de representaciones. Tras dos temporadas sin programarse, la obra fue repuesta en la temporada 1841-1842 en el teatro de la Cruz, mientras que el resto de las representaciones habían tenido lugar en el Príncipe. El hecho de que Hartzenbusch llevara a la escena *Los amantes de Teruel* en la época del máximo florecimiento de los dramas románticos impidió que se representara en más ocasiones ya que había un amplio espectro donde elegir y contra el que competir.

V.4.1 Breve reseña biográfica de Juan Eugenio Hartzenbusch

Juan Eugenio Hartzenbusch nació en Madrid el 6 de septiembre de 1806. Su padre era un ebanista de origen alemán que pretendió que su hijo se dedicara a la carrera eclesiástica; mas, la falta de vocación de su vástago, le hicieron desistir de tal empeño resignándose a que el joven le ayudara en el taller y se formara sucintamente en la lengua latina y la filosofía con los jesuitas de San Isidro el Real de Madrid. Entre sus preceptores, un padre jesuita de mucha edad, le enseñó retórica y poética, despertando en él el gusto por el arte métrico llegando a traducir dos pequeñas piezas, *El tutor* y *El regreso inesperado*; y a refundir unas comedias antiguas: *El amo criado*, de Rojas; y *Los empeños de un acaso*, de Calderón, que se representaron en los teatros de Madrid⁵⁸⁷.

Cuando en 1834 falleció su progenitor, Hartzenbusch aprendió taquigrafía y consiguió desempeñar este oficio en la redacción de la *Gaceta* y más tarde en el *Diario de Cortes*. Tímidamente, en 1837, presentó su primer drama original al teatro, *Los amantes de Teruel*, producción que sería el fundamento de su fama, su fortuna y su consagración como dramaturgo romántico. Su catálogo en esta estética es muy amplio: *Don Fernando de*

⁵⁸⁶ *Diario de Avisos*, 3 de julio de 1837, nº 825. El número del diario aparece corregido manualmente por el nº 739.

⁵⁸⁷ LASSO DE LA VEGA, Francisco-DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso. *Historia del teatro español...*, p. 9.

Antequera, Alfonso el Casto, Honoria, Primero yo y siempre yo, El bachiller Mendarias o Los tres huérfanos, La Jura en Santa Gadea, La madre de Pelayo, Doña Mencía o La boda en la inquisición, La ley de raza, Vida por honra y el drama bíblico *El mal apóstol y el buen ladrón*. Ha instancias de los actores, que adoraban este género, cultivó la comedia de magia con títulos tan famosos como *La redoma encantada, Las batuecas* y la traducción que hizo de *Los polvos de la madre celestina*. Asimismo posee un vasto repertorio de comedias, todas ellas representadas en los teatros madrileños, como: *¡Es un bandido! o Juzgar por las apariencias*, comedia en la que colaboró con Manuel Juan Diana; *La coja y el encogido, El novio de Buitrago, Juan de las Viñas*; así como fábulas, cuentos infantiles y ensayos políticos y literarios⁵⁸⁸.

En 1847 consiguió ser Académico de la Lengua y en 1862, a la muerte de su amigo Agustín Durán, ocupó el puesto que aquel dejó vacante como director de la Biblioteca Nacional. Hartzenbusch trabajó incansablemente hasta jubilarse en 1875. Su última obra está fechada en 1874 y la muerte le sobrevino el 2 de agosto de 1880 en Madrid⁵⁸⁹.

V.4.2 Estudio del texto dramático

Con el fin de establecer una relación entre las diversas intervenciones musicales y el conjunto de la obra se presenta a continuación un estudio del texto utilizando el argumento para ejemplificar el uso de los principales recursos literarios y dramáticos característicos del drama romántico y de su puesta en escena.

V.4.2.1 Construcción teatral

En el siguiente Cuadro XXVI se puede observar la distribución de las escenas en los cinco actos en los que está estructurado el drama así como las diferentes escenografías:

⁵⁸⁸ HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. *Los amantes de Teruel*. Edición de Carmen Iranzo. Madrid: Catedra, Letras Hispánicas, 2004.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p.13.

Cuadro XXVI: Arquitectura de *Los amantes de Teruel*

Acto	Número de escenas	Escenografía
1º	7	Dormitorio morisco en el Alcázar de Valencia.
2º	8	Sala en casa de don Pedro Segura.
3º	6	Sala en casa de don Pedro Segura con balcón.
4º	9	1ª Parte: Gabinete de doña Isabel con una puerta al fondo que deja ver una sala larga y otra puerta más pequeña en un lateral.
	5	2ª Parte: Bosque cercano a Teruel.
5º	4	Habitación de Isabel en casa de don Rodrigo. A través de la ventana se ve el jardín iluminado por la luna.

V.4.2.2 Argumento de *Los amantes de Teruel*

Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en el primer acto en Valencia y los restantes en Teruel en 1217. Marsilla, prisionero en Valencia, se ve liberado por la esposa del emir, Zulima, que está enamorada de él y le propone huir juntos. Marsilla rechaza la propuesta; él ama a Isabel, joven que conoció en Teruel con la que no puede casarse hasta que consiga suficiente fortuna para ser aceptado por su progenitor. El padre de Isabel había consentido que Marsilla se ausentara durante seis años para que regresara digno de la mano de la joven. El plazo está a punto de vencer y mientras Marsilla está camino hacia Teruel, Zulima, dolida porque el joven la ha rechazado, se le adelanta y disfrazada de hombre, hace llegar la noticia a Isabel de que Marsilla ha sido asesinado por el emir puesto que era el amante de su esposa. Ella, desengañada, acepta casarse con don Rodrigo, el pretendiente que su padre le había elegido quien, además, posee comprometedoras cartas de su madre. El mismo día de la boda, Marsilla regresa tras haber sido retrasado por Zulima y sus esbirros; es demasiado tarde. Provoca a don Rodrigo en duelo y le hiere de gravedad. Marsilla vuelve a ver finalmente a Isabel; ella se niega a seguirle y cuando descubre que Rodrigo, herido de muerte, ha prometido vengarse gracias a esas famosas cartas le dice a Marsilla que le odia. No hace falta nada más para que el joven muera; ella no soporta esta última prueba y cae a sus pies.

V.4.2.3 Recursos románticos literarios

En *Los Amantes de Teruel* el autor potencia con el adulterio los dos ejes temáticos principales de la rivalidad amorosa y la venganza comunes a otros dramas románticos. El tema del adulterio se repetiría más tarde en *El paje* de García Gutiérrez y en los dramas de Escosura *La corte del Buen Retiro*, *Bárbara Blomberg* o *Don Jaime el Conquistador*; mas en estos últimos casos en una nueva modalidad de infidelidad no cometida o de pensamiento⁵⁹⁰. El tema de la religión, siguiendo la estética romántica, está constantemente presente durante el drama, mas éste no está relacionado con la protagonista sino con su madre, quien se encerró con las religiosas tras haber cometido adulterio para suplicar el perdón de Dios. Hartzenbusch presenta a su vez un enfrentamiento entre la religión cristiana y la musulmana poniendo en boca de sus personajes expresiones que indican desprecio hacia el otro tipo de creencia. Esta confrontación religiosa sería empleada más tarde como uno de los ejes principales del drama romántico del duque de Rivas *La morisca de Alajuar*. La muerte de los dos amantes no puede ser más romántica. Ambos, sin mediación de veneno, ni armas, ni fuerza, ni violencia, expiran por amor. El primero en morir, Marsilla, deja de respirar al rechazarlo Isabel porque ya ha contraído nupcias; y ella, al ver el cuerpo inerte de su amado, cae sin aliento tendiéndole los brazos.

En este drama no se emplea el recurso romántico dramático de la *anagnórisis*: ningún personaje desconoce su origen y el único personaje que oculta su identidad bajo un disfraz de hombre, Zulima, es reconocible para el público. El texto se presenta según el gusto romántico, alternando el verso y la prosa. También sigue Hartzenbusch la tendencia de sus antecesores románticos infringiendo la regla de las tres unidades: la acción se desarrolla en dos lugares geográficos diferentes, Valencia y Teruel; paralelamente a los acontecimientos que recaen sobre los protagonistas se desarrollan otros hilos argumentales; y la trama transcurre en más de veinticuatro horas. La duración del drama es exactamente una semana que es el tiempo que le resta al protagonista del plazo que le concedió el padre de Isabel, don Diego, para que cosechara riquezas y así permitirle casarse con su hija. El plazo, recurso tan utilizado en el Romanticismo, es en esta ocasión el marco temporal de la

⁵⁹⁰ RIBAO PEREIRA, Montserrat. “La infidelidad a escena: Patricio de la Escosura o La representación del adulterio que no fue”. En: *Lecturas, imágenes*, 2 (2003), pp. 53-68.

obra. El autor, para reforzar la tensión dramática, hace coincidir la fecha límite con el día de la celebración del matrimonio entre Isabel y don Rodrigo⁵⁹¹.

Un recurso habitual de los dramaturgos románticos es el uso del monólogo y Hartzenbusch lo emplea con cuatro personajes diferentes y en situaciones dramáticas contrastantes. El monólogo de la madre de Isabel, Margarita, al final del segundo acto es la confesión ante el público de que puede más su honor que la desgracia de su hija a la que va a entregar a un matrimonio infeliz a cambio de que sus infidelidades no se hagan públicas. Opuestamente, en el monólogo del padre de Marsilla en la escena cuarta del tercer acto, éste se lamenta al ver a Isabel dirigirse al altar para entregarse a los brazos de un hombre que no la ama tanto como su hijo. El monólogo de Adel, el criado de Zulima, en la escena quinta del cuarto acto, tiene lugar tras haberle contado la sucia estrategia de su ama a Isabel y ésta, en vez de buscar venganza, perdona a la sultana. Adel no entiende la respuesta de Isabel y así lo expresa en su monólogo justificando la extraña reacción con costumbres propias de la religión cristiana. El último monólogo del drama lo protagoniza Marsilla antes de expirar tras haber sido rechazado por Isabel.

El tratamiento de los personajes en *Los amantes de Teruel* es el propio de los dramas románticos. Marsilla cumple con los requisitos de los protagonistas románticos, héroes valientes de origen humilde guiados únicamente por el amor hacia su dama y a ésta nos la presenta el autor como una persona íntegra y responsable de sus actos porque una vez ha contraído matrimonio con don Rodrigo rehúsa ver a Marsilla a pesar de que lo sigue amando. En contraposición, los respectivos pretendientes de Isabel y de Marsilla están dibujados con la mayor mezquindad. Zulima es vengativa y cobarde, porque ocultando su identidad tras un disfraz de hombre, le hace creer a Isabel que su amado Marsilla se olvidó de ella, huyendo con la esposa del emir quien le hizo pagar con su vida. Por su parte Azagra, el enamorado de Isabel, es capaz de chantajear a su madre para conseguir su objetivo. Margarita, al margen de su adulterio, tampoco se presenta como una buena madre, porque en un principio, y aunque luego se retracta porque comprende que si su hija se casa con un hombre al que no ama puede volver a repetirse la historia de que su hija en

⁵⁹¹ HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. *Los amantes de Teruel...*, p. 77.

busca de verdadera pasión cometa adulterio, anima a Isabel a casarse con Azagra con estas palabras: “*mirad que quien su amor os consagra es don Rodrigo de Azagra*”⁵⁹², teniendo más valor en ese momento los bienes y el título de noble de Aragón que los sentimientos de su hija. Este hecho contradice las acciones de la madre que en un pasado no evitó dejarse arrastrar por la pasión.

El ama, figura constante en los dramas románticos como confidente de la protagonista, es Mari-Gómez, mujer de pocos libros pero mucha experiencia y contrapunto humorístico de la tragedia. La otra figura constante en los dramas del Romanticismo es la del progenitor protector por el que la hija se sacrifica. Este personaje suele oponerse al matrimonio de los enamorados mas, en esta ocasión no actúa solo sino apoyado por los respectivos enamorados, el de Isabel, don Rodrigo de Azagra y el de Marsilla, Zulima.

El personaje de don Martín, el padre de Marsilla, podría ser eliminado porque no tiene peso en la acción dramática pero sí lo tiene en el avance argumental. Como las escenas transcurren en lugares diferentes y, en ocasiones, en épocas anteriores es necesaria la presencia de personajes que relaten lo ocurrido. Este es el papel fundamental de don Martín.

La leyenda de los amantes de Teruel ha servido como telón de fondo dramático a lo largo del tiempo: Tirso de Molina presentó su obra *Los amantes de Teruel* en el siglo XVII y a finales del siglo XVIII, dentro del género del melólogo o melodrama, se escribieron *La Casta Amante de Teruel*, *Doña Isabel de Segura*, por Francisco Mariano Nifo en 1791 y *Los Amantes Desgraciados* o *Los Amantes de Teruel*, por Francisco Comella en 1794⁵⁹³.

V.4.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena

Si se compara la pertinencia espectacular de este drama con la de las obras románticas precedentes se puede concluir que es mínima. Los decorados no son ricos ni

⁵⁹² *Ibid.*, p. 114.

⁵⁹³ SAKLICA, Aysegul. *Los amantes de Teruel: de la leyenda al teatro español de los siglos XVIII y XIX*. Directora: Montserrat Amores. Programa de doctorado de teoría de la literatura comparada. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, p. 14.

efectistas, la iluminación es prácticamente inexistente ya que todos los actos son diurnos a excepción del quinto que como rezan las didascalias estaría alumbrado por luces y arañas⁵⁹⁴; y tampoco el autor hace un especial hincapié en perfilar el vestuario.

La decoración del primer acto representa un dormitorio morisco en el Alcázar de Valencia. A la izquierda del actor junto al proscenio hay una cama con almohadones y a la derecha un bufete de dos cuerpos con entalladuras arabescas y una ventana con celosías. A la estancia se accede por una puerta grande al fondo y otras pequeñas a los lados más una puertecilla camuflada en el muro tras el lecho, donde Zulima esconde a Marsilla antes de la llegada de Zeangir en la escena sexta⁵⁹⁵. La decoración del segundo y tercer acto representan diferentes estancias de la casa de don Pedro Segura en Teruel, una sala y el gabinete de Isabel, de las que poco se especifica en las acotaciones. En cambio, se puede destacar en estos dos actos respecto al vestuario, el atuendo de noble aragonés bajo el que se oculta Zulima y el traje de novia que viste Isabel cuyas galas contrastan con su profunda melancolía. El cuarto acto transcurre en el exterior y la decoración representa un bosque cercano a Teruel⁵⁹⁶. Tras este breve paréntesis la acción regresa a la casa de don Pedro Segura, a la habitación de Isabel, que presenta una ventana a través de la que tiene lugar el encuentro con Marsilla⁵⁹⁷. Finalmente, el dramaturgo utiliza el recurso romántico habitual de hacer teatro dentro del teatro, llamando a escena a todos los personajes para actuar como espectadores del funesto desenlace.

El único efecto en la puesta en escena que mantiene la línea espectacular de la dramaturgia romántica sucede en el cuarto acto cuando se escuchan las campanas que anuncian las bodas de Isabel mientras que Marsilla, atado a un árbol, escucha la canción de la venganza en labios de la sultana. La espectacularidad romántica de este momento musical se desarrolla en el siguiente apartado.

⁵⁹⁴ HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. *Los amantes de Teruel...*, p. 149.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 149.

V.4.3 Estudio de la música

Según Víctor Pagán y Alfonso de Vicente en su obra *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, en el fichero del fondo de música de la BHMM figura una pieza de Carnicer para voz y arpa perteneciente a *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch desaparecida desde por lo menos el año 1986⁵⁹⁸. Efectivamente no se encuentra dicha pieza en sus fondos ni tampoco en los de la BNE, ni en los del Museo Nacional del Teatro, ni en los de la Casa Amantes de Teruel. En cambio, en los fondos del RCSMM se encuentra una partitura de autor desconocido titulada *Canción de Zulima, en la comedia Los amantes de Teruel*, con acompañamiento de piano y guitarra. Esta partitura está incluida en una colección de *Piezas para piano* editada por Bernabé Carrafa, donde también aparecen reducciones de otras composiciones musicales para acompañar obras teatrales de la misma época que *Los amantes de Teruel*; *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Martínez de la Rosa; *El Paje* de García Gutiérrez; y la comedia de magia *La redoma encantada* del mismo Hartzenbusch. La música de *La conjuración de Venecia, año de 1310* y de *El Paje* está compuesta por Ramón Carnicer y la de *La redoma encantada* por Manuel Martínez⁵⁹⁹.

Por otra parte, gracias a los tres manuscritos que se conservan del drama de Hartzenbusch *Los amantes de Teruel*, se ha podido obtener más información sobre la intervención musical⁶⁰⁰. En el primer manuscrito de 1836 las anotaciones referentes a la música están tachadas; en el segundo manuscrito de 1841 la letra de la canción se omite y se sustituye por la voz de Zulima desde dentro diciendo: “Te falta el de oírme”; y en el tercer manuscrito de 1846 en la portada está escrito “MÚSICA” incluyéndose la letra de la canción así como las siguientes anotaciones: “Cantan”, “Cantan dentro” y “Bravo”. Este último apunte es el apellido de la actriz cantante que interpretaba a Zulima, Catalina Bravo.

Por lo tanto, en base a que la partitura editada por Bernabé Carrafa se localiza junto a otras músicas para teatro de la misma época, el título de la composición se corresponde con el del drama y la letra de la canción es la misma que aparece en el primer manuscrito,

⁵⁹⁸ Según PAGÁN, Víctor-VICENTE, Alfonso de. *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, p. 268; la partitura se encontraría bajo la signatura: BHMM MUS 2-7.

⁵⁹⁹ RCSMM 1/11737

⁶⁰⁰ BHMM TEA 1-7-5, a (1836); TEA 1-7-5, b (1841); TEA 1-7-5, c (1846).

tachada, e intacta en el tercero; se considera que la pieza conservada en el RCSMM incluida en la colección de *Piezas para piano*, es una versión para voz, piano y guitarra de la original para voz y arpa compuesta por Carnicer para *Los amantes de Teruel* aunque no se puede confirmar su autoría⁶⁰¹. Igualmente Víctor Pagán y Alfonso de Vicente se cuestionan la autoría de la música de *Los amantes de Teruel* por no haber encontrado ninguna evidencia de que perteneciera a Carnicer y la incluyen en su catálogo simplemente por los datos recogidos del fichero de la BHMM⁶⁰².

A continuación, en el Cuadro XXVII, se ubica las intervención musical y su duración en el conjunto del drama:

Cuadro XXVII: Intervenciones musicales en *Los amantes de Teruel*

Acto	Música	Duración
1º	—	
2º	—	
3º	—	
4º	Escena 1 de la segunda parte: Canta Zulima acompañada de un arpa.	<i>Canción de Zulima: 56''</i>
5º	—	

V.4.3.1 *Canción de Zulima*

Desde el punto de vista dramático la *Canción de Zulima* acontece en la primera escena de la segunda parte del acto cuarto en un bosque cercano a Teruel. Marsilla ha sido retenido por los esbirros de Zulima para que no llegue a tiempo a Teruel y pueda impedir la boda entre Isabel y don Rodrigo de Azagra. Mientras el protagonista permanece atado a un árbol se escucha el sonido de la campana de la iglesia anunciando el comienzo de la ceremonia de matrimonio que pone término al plazo que tenía Marsilla para enriquecerse y

⁶⁰¹ En el Anexo II de esta tesis: *Transcripción de la música de los dramas románticos*; se ha respetado la instrumentación de la partitura editada por Bernabé Carrafa escribiendo el acompañamiento para guitarra y piano.

⁶⁰² PAGÁN, Víctor-VICENTE, Alfonso de. *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, p. 268.

conseguir la mano de Isabel. En ese momento canta Zulima saboreando su venganza. Marsilla, al reconocer a través del canto la voz de la sultana, comprende súbitamente que no ha sido asaltado por unos bandidos sino que ha caído en la celada urdida por Zulima.

En base a la anotación del manuscrito “Bravo”, se deduce que la actriz que interpretaba el papel de Zulima, Catalina Bravo, cantaría también esta pieza, que no requiere gran virtuosismo interpretativo ya que está escrita en un registro cómodo para una voz femenina media. Independientemente de la instrumentación que acompañara la *Canción de Zulima*, tanto la voz como los músicos estarían situados fuera de la escena ya que así lo indica la anotación del manuscrito de 1846, “Cantan dentro”, y así lo requiere la dramaturgia.

Hartzenbusch diseña la escena para que no confluyan en ella ambos personajes hasta el final de la intervención musical, de modo que Marsilla reconozca a Zulima por la voz pero sin poderla ver, alargando así el sufrimiento del protagonista. A su vez, la procedencia oculta de la voz potencia el significado de unos versos que hacen apología del placer de la venganza.

El dramaturgo ubica la intervención musical tras el sonido de la campana encadenando así los infortunios. Tras seis largos años de penalidades, Marsilla, a las puertas de la felicidad, presencia imposibilitado cómo el sonido de la campana trunca todas sus esperanzas. Mas no concluye ahí su desgracia ya que al reconocer la voz de Zulima a través del canto, comprende que la fatalidad tiene nombre de mujer sin que se precise ningún diálogo explicativo entre ellos. La música en este momento dramático enfatiza la tragedia romántica del castigo de los inocentes.

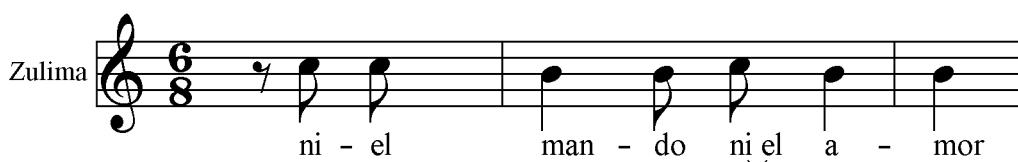
Aunque la pieza no se interprete sobre el escenario la música en esta intervención es diegética ya que es parte de la escena. Un hecho fundamental que demuestra la importancia de este momento musical es el significado de la letra ya que a través de los versos más cruentos imaginables, Hartzenbusch expresa el despecho de Zulima. El dramaturgo reúne en la escena, gracias a la intervención musical y sin que sea necesaria su presencia física, los sentimientos antagónicos de ambos personajes: la desdicha de Marsilla

frente al júbilo de Zulima. Desde el punto de vista dramático la ubicación de este momento musical no puede ser más acertado.

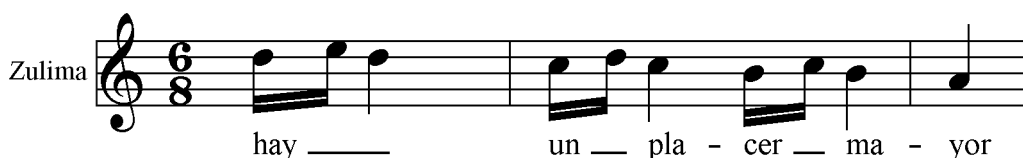
V.4.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes

Esta pieza musical no podría resultar más apropiada para la escena pues expresa a la perfección los sentimientos de Zulima disfrutando de su venganza tras haber sido rechazada en el amor. El dramatismo, la intensidad, la profundidad y la maldad del momento dramático la refleja el compositor desde el contrapunto, empleando una música ligera, con un aire casi bailable proporcionado por el compás de 6/8, con lo que logra transmitir el despecho de Zulima a través del cinismo.

El compositor imprime a la melodía un aspecto burlón que consigue jugando con la figuración rítmica. En el siguiente ejemplo se puede apreciar como dentro de un compás de 6/8, sitúa la figuración breve en la parte fuerte del compás cambiando el acento y consiguiendo un carácter sincopado de tintes a flamencos:



De igual manera, aporta frivolidad a la melodía al emplear una figuración de dos semicorcheas y negra durante una melodía descendente, tal y como se puede ver en el siguiente ejemplo:



El origen oriental de la sultana queda reflejado en la música desde la introducción instrumental donde, al principio del compás 4, aparece un acorde de segundo grado rebajado o segundo napolitano en primera inversión. Este uso del acorde de segundo grado napolitano muy expuesto para jugar con el segundo grado rebajado, lo emplea el compositor para crear intervalos de segunda aumentada en la melodía. En el siguiente extracto musical se puede ver que el resultado en la melodía es un movimiento típico de la música oriental: La-Si bemol-Re:

The image shows a musical score for three instruments: Guitarra, Zulima, and Piano. The score is written in 6/8 time and consists of five measures. The Guitarra part (top staff) begins with a rest in the first measure, followed by a melodic line in the second measure that features a second-degree lowered chord (second Neapolitan) in first inversion. The Zulima part (middle staff) has a rest in the first measure and then follows the Guitarra's melodic line. The Piano part (bottom staff) also has a rest in the first measure and provides harmonic support with chords in the second measure, including the second-degree lowered chord. The score is marked with a first ending bracket in the first measure of each part.

Este uso de la armonía tonal para conseguir un resultado oriental lo repite de nuevo el compositor casi al concluir la pieza. De hecho, reutiliza ese mismo acorde de segundo grado rebajado o segundo napolitano pero con el segundo grado rebajado en la voz de la cantante, demostrando así un dominio de la estructura, la melodía y la armonía al establecer esta redondez formal.

La melodía también potencia el aspecto del origen de Zulima a través del uso de escalas tonales pero con una sonoridad orientalizante. En el siguiente ejemplo se puede ver como sobre una base armónica de la dominante menor de La m, la melodía utiliza la escala de Mi m armónica, que a la vez que aporta un tinte oriental, desde la tonalidad estaría justificado por ser la dominante de la tonalidad de la pieza de La m:

The musical score is written for three instruments: Guitarra, Zulima, and Piano. It is in 6/8 time and has a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "ser de su mal tes - ti - go es - te sí que es pla - cer". The Guitarra part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Zulima part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part features a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

El compositor ha conseguido expresar a la perfección el desprecio de la sultana desde el contrapunto que aporta la ligereza y la frivolidad; así como su procedencia oriental sin caer en tópicos y a partir de la música occidental. Las intenciones dramáticas se han cumplido desde el buen gusto y la delicadeza.

V.4.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto se presenta en dos cuartetos, es decir, dos estrofas de cuatro versos heptasílabos con rima consonante alterna 7a 7b 7a 7b. A cada verso del texto le corresponden dos compases musicales. La duración total de la pieza es de 30 compases y posee la siguiente estructura bastante redonda y regular: cuatro compases de introducción, frase A de cuatro compases, frase A' de seis compases, frase B de cuatro compases, frase B' de seis compases y una coda de cinco compases.

La relación entre los versos del texto y las frases musicales se puede apreciar en el Cuadro XXVIII:

Cuadro XXVIII: *Canción de Zulima de Los amantes de Teruel*

Versos del texto	Versos y rima	Texto de la <i>canción</i>	Nº compases y frases musicales
Ni ciencia ni caudales	7 a	(6-9) Ni ciencia ni caudales ni el mando ni el amor	Frase a (4) anacrúsica.
ni el mando ni el amor	6+1 b		
placeres dan cabales:	7 a	(10-15) placeres dan cabales: hay un placer mayor, hay un placer mayor.	Frase a' (4+2) anacrúsica.
hay un placer mayor.	6+1 b		
Postrar a sus enemigos	7a	(16-19) Postrar a sus enemigos su dicha deshacer,	Frase b (4) anacrúsica.
su dicha deshacer,	6+1 b		
ser de su mal testigo,	7a	(20-25) ser de su mal testigo, ¡este sí que es placer! ¡este sí que es placer!	Frase b' (4+2) anacrúsica.
¡este sí que es placer!	6+1 b		
		(26-30) ¡este sí que es placer! ¡este sí que es placer!	Coda (5)

Tras un introducción durante la que se realiza un proceso cadencial para establecer la tonalidad de La m y dar a conocer la melodía a través del instrumento; el compositor comienza a emplear los parámetros musicales como herramientas al servicio de la expresividad de los versos.

El compositor juega con la armonía para diferenciar las dos repeticiones del último verso de la primera cuarteta “hay un placer mayor”: la primera vez en el tono del relativo mayor, Do M; y la segunda de nuevo en La m, tal y como se puede ver a continuación:

Guitarra
 Zulima
 Piano

hay — un pla - cer ma — yor hay — un — pla - cer — ma - yor

Asimismo el compositor establece similitudes en las figuraciones rítmicas de acuerdo al significado de los versos. Para ejemplificarlo se va a utilizar de nuevo la segunda repetición del último verso de la primera estrofa “hay un placer mayor” y el último de la segunda “este sí que es placer”:

Zulima

hay — un — pla - cer — ma - yor

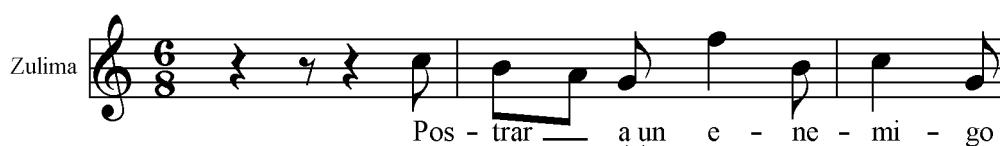
Este esquema rítmico formado por tres grupos encadenados de dos semicorcheas y negra se repite exactamente igual para la siguiente frase “este sí que es placer”:

Zulima

es — te sí — que es — pla - cer

Como se ha podido observar la figuración es idéntica. Además, este diseño rítmico ayuda en las dos ocasiones a regresar a la tonalidad de La m, lo que refuerza la redondez formal de la pieza.

En general se puede destacar, además de la perfecta concordancia silábica del texto con la música, la capacidad del compositor para expresar musicalmente los sentimientos de los versos. Otro ejemplo que apoya lo comentado es que, dentro de una melodía que se mueve por grados conjuntos, utiliza un salto de séptima ascendente coincidiendo con la palabra “enemigo” para enfatizarla, que luego resuelve por un movimiento de cuartas descendentes, como se puede ver a continuación:



La expresividad musical de los versos también se puede apreciar en el siguiente ejemplo en el que el compositor logra que la melodía se “deshaga” a la vez que Zulima canta el verso “su dicha deshacer”:



La *canción de Zulima* es una pieza breve pero redonda. La melodía muestra un equilibrio motivico melódico cuidando el paralelismo entre las frases y los floreos y adornos a la vez que aporta frivolidad a unos versos ya suficientemente cínicos en sí mismos.

V.4.4 La recepción por la crítica

A pesar de que Hartzenbusch se desanimó al ver la representación del drama *Macías* de Larra, considerando que no poseía un talento comparable, la crítica de Mariano José de Larra en *El Español*, 22 de enero de 1837, no pudo ser más favorable, principalmente con el dramaturgo:

[...] Venir a aumentar el número de los vivientes; ser un hombre más donde hay tantos hombres, oír decir de sí: es un *tal fulano*, es ser un árbol más en la alameda. Pero pasar cinco o seis lustros oscuro y desconocido y llegar una noche entre otras, convocar a un pueblo, hacer tributaria su curiosidad, alzar una cortina, conmover el corazón, subyugar el juicio, hacerse aplaudir y aclamar, y oír al día siguiente de sí mismo, al pasar por una calle o por el Prado: *aquel es el escritor de la comedia aplaudida*; eso es algo, es nacer, es devolver al autor de nuestros días por un apellido oscuro, un nombre claro; es dar alcurnia a sus ascendentes en vez de recibirla de ellos; es sobreponerse al vulgo y decirle: *me has creído tu inferior, sal de tu engaño; poseo tu secreto y el de tus sensaciones, domino tu aplauso y tu admiración; de hoy más no estará en tu mano despreciarme; calúmniame, aborreceme, si quieres, pero alaba*. Y conseguir esto en veinticuatro horas y tener mañana un nombre, una posición, una carrera hecha en la sociedad, el que quizá no tenía ayer donde reclinar su cabeza, es algo que prueba mucho en favor del poder del talento [...]⁶⁰³.

Si bien Larra no economizó en elogios hacia el talento de Hartzenbusch a la hora de utilizar la versificación, la temática del argumento o el diseño de los personajes; tampoco evitó las críticas a los actores a los que acusó de arruinar la representación.

[...] Una de las situaciones mejor imaginadas en el drama dependía enteramente de la ejecución: tal es el momento en que se muda la escena en el cuarto acto desde Teruel a sus inmediaciones, y en que después de haberse oído de cerca la campana de vísperas que anuncia la boda de Isabel, vuelve a resonar a lo lejos en un bosque, donde los bandidos tienen atado al infeliz amante. Es imposible además que se represente una escena peor que la han representado los bandidos; si no asesinan a Marsilla, asesinan por lo menos al autor y al drama [...]⁶⁰⁴.

Cinco días después del estreno del drama de Hartzenbusch *Los amantes de Teruel*

⁶⁰³ *El Español*, 22 de enero de 1837, nº 448.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

la librería Escamilla sacaba a la venta su primera edición⁶⁰⁵. A pesar de la extraordinaria aceptación que, según se desprende de este hecho y de la crítica de Larra en *El Español*, tuvieron las representaciones del drama, ningún otro periódico se hizo eco del acontecimiento. Como anteriormente se ha comentado, tampoco el drama inauguró la siguiente temporada 1837-1838 debido a la sustitución de la primera actriz Bárbara Lamadrid por Matilde Díez. Hubo que esperar al mes de julio y no al día 4 como estaba anunciado, sino al día 5, ya que la función de la primera fecha hubo de suspenderse por indisposición de la actriz que interpretaba el papel de Zulima, Catalina Bravo⁶⁰⁶.

A pesar de los problemas que acontecieron en las posteriores reposiciones de la obra, se puede afirmar que el estreno de *Los amantes de Teruel* clausuró con éxito la temporada 1836-1837, año teatral que marcaría una sutil línea divisoria en la dramaturgia romántica hasta entonces representada y la que florecería en las siguientes temporadas donde alcanzaría su cénit. El drama de Hartzenbusch no sólo pasaría a ser parte del repertorio de las compañías sino que ha sido una de las obras románticas que han llegado hasta nuestros días.

⁶⁰⁵ *Diario de Avisos*, 24 de enero de 1837, nº 666. En el ejemplar aparece el número corregido a mano y sustituido por 679.

⁶⁰⁶ *Ibid.* 4 de julio de 1837, nº 826. En el ejemplar aparece el número corregido a mano y sustituido por 826.

V.5 La corte del Buen Retiro

El drama histórico en cinco actos en verso escrito por Patricio de la Escosura y música de Ramón Carnicer *La corte del Buen Retiro*, se estrenó en el teatro Príncipe de Madrid el 3 de junio de 1837⁶⁰⁷. Su puesta en escena se anunció en el *Diario de Avisos*, 1 de junio de 1837, como se puede leer a continuación:

[...] Se va a poner en escena a la mayor brevedad el drama nuevo original en 5 actos, escrito en diferentes metros, titulado *La corte del Buen Retiro*. Español en su argumento, así como en la manera con que se desenvuelve, tal vez podrá este drama reclamar la indulgencia del público en gracia siquiera de aquellos de nuestros más célebres artistas que en él figuran. La empresa que respeta el fallo del público para no prevenirlo en manera alguna, nada más dirá sobre la producción que va a someter a su juicio. En punto a la parte escénica no se ha perdonado gasto ni fatiga para que sea digna de los espectadores por su magnificencia y verdad histórica: 3 decoraciones nuevas se estrenarán, obra dos de ellas de D. Francisco Lucini, y la tercera que representará el estudio del célebre Velázquez, pintada por don Eusebio Lucini, hijo del primero [...]⁶⁰⁸.

El elenco del estreno lo conformaron:

El rey Felipe IV: José García Luna

Bufón: Julián Romea

Conde de Villamediana: Florencio Romea, Romeíta

Conde de Orgaz: José Galindo

Luis de Haro: Pedro López

Diego Velázquez: Pedro González Mate

Conde Duque de Olivares: Luis Fabiani

Pedro Calderón: José Plo

⁶⁰⁷ BHMM TEA 1-21-15

⁶⁰⁸ *Diario de Avisos*, 1 de junio de 1837, nº 793. En el ejemplar aparece corregido el número a mano y sustituido por 807.

Francisco Quevedo: Pedro Sobrado

Luis de Góngora: José Castañón

La reina Isabel de Borbón: Matilde Díez

La dueña doña Guiomar: Jerónima Llorente

Camarera mayor: Concepción Lapuerta

Dama de la reina, mensajero de la reina, dos caballeros, dos damas tapadas, un alcalde de corte, dos alguaciles, dos ciegos, un lazarillo, un ballestero, tres hombres y tres mujeres del pueblo, damas, caballeros, ugieres, pajes, criados de palacio, guardias, alguaciles, pueblo⁶⁰⁹.

Gracias al estudio elaborado en esta investigación a partir de la reconstrucción de la cartelera teatral de la década romántica, 1834-1844, se puede constatar que el drama de Patricio de la Escosura *La corte del Buen Retiro* tan solo se representó tres veces más después de su estreno los días 4, 5 y 6 de junio de 1837, lo que no se puede considerar un gran éxito.

V.5.1 Breve reseña biográfica de Patricio de la Escosura

Patricio de la Escosura Morrogh, militar, político, académico y dramaturgo, nació en Madrid el 5 de noviembre de 1807 de madre de origen inglés y padre también militar e intelectual que llegaría a ser miembro de la Academia Española. El ambiente cultural de su familia le procuró tener durante sus primeros años de estudios a Alberto Lista como maestro. Su inquietud intelectual le impulsó a formar parte de la Sociedad Secreta de los *Numantinos*, creada en 1823 con el fin de derribar al gobierno monárquico absoluto de Fernando VII y castigar los crímenes que contra la libertad se cometieran. Esta sociedad política constituida por jóvenes de edad entre catorce y veinte años fue descubierta y castigada dos años después de su inauguración. En 1826, Patricio de la Escosura comenzó su carrera militar en artillería y a la muerte del rey se unió a la lucha de los defensores al trono de Isabel, siendo ascendido a capitán por sus méritos en el campo de batalla. Tras el *Motín de La Granja* se retiró de la vida militar comenzando una intensa actividad

⁶⁰⁹ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 132.

política⁶¹⁰.

Durante esta época ya era asiduo a las tertulias de *El Parnasillo*, amigo de Bretón y Larra, y había publicado una comedia de corte moratiniana *El amante novicio* (1829); y dos novelas históricas, *El conde de Candaspina* (1832) y *Ni rey ni Roque* (1835)⁶¹¹. En la temporada 1837-1838, coincidiendo curiosamente con la época en la que era miembro de la comisión de lectura que decidía qué obras se representarían en los teatros, estrena sus tres dramas románticos *La corte del Buen Retiro*, *Bárbara de Blomberg* y *Don Jaime el Conquistador*. Durante la regencia de Espartero se mantuvo alejado del país regresando en 1843, con tal intensidad política, que llegó a ocupar el cargo máximo de ministro, aunque se granjeó algunas enemistades. En 1862 O'Donnell creó un cargo para él, el de Comisario Regio de Filipinas, dotado de un excelente sueldo pero en el lugar del mundo más apartado de Madrid. A su regreso a España continuó con la política pero poco a poco fue dedicando más tiempo a escribir artículos en *La Revista Española*, en *La Ilustración Española y Americana* o en *El Progreso*. En 1877 fue elegido Censor de la Real Academia de la Lengua, puesto que desempeñó hasta su repentino fallecimiento en el portal de su casa situada en la calle Magdalena de Madrid, el 22 de enero de 1878⁶¹².

V.5.2 Estudio del texto dramático

Con el fin de establecer una relación entre las diversas intervenciones musicales y el conjunto de la obra se presenta a continuación un estudio del texto utilizando el argumento para ejemplificar el uso de los principales recursos literarios y dramáticos característicos del drama romántico y de su puesta en escena.

⁶¹⁰ CABRERO FERNÁNDEZ, Leoncio. “Don Patricio de la Escosura, comisario regio de Filipinas: su defensa de la lengua española en el archipiélago”. En: *Revista de Filología Romántica*, nº 14, vol. 1 (1997), pp. 521-534.

⁶¹¹ *Teatro Romántico...*, p. 36.

⁶¹² CABRERO FERNÁNDEZ, Leoncio. “Don Patricio de la Escosura....”, p. 522.

V.5.2.1 Construcción teatral

En el siguiente Cuadro XXIX se puede observar la distribución de las escenas en los cinco actos en los que está estructurado el drama así como las diferentes escenografías:

Cuadro XXIX: Arquitectura del drama *La corte del Buen Retiro*

Acto	Cuadro	Número de escenas	Escenografía
1º: <i>El incendio</i>	1º	7	Jardín de palacio de noche.
	2º	6	Parque del Buen Retiro de noche.
2º: <i>El rey poeta</i>		7	Salón del palacio del Buen Retiro.
3º: <i>La reina</i>	1º	7	Estudio de Velázquez.
	2º	6	Tocador de la reina.
4º: <i>La verbena</i>		9	El soto de Manzanares en la noche víspera de San Juan.
5º: <i>Villamediana</i>	1º	4	Cuarto del bufón.
	2º	14	Galería del palacio del Buen Retiro.

V.5.2.2 Argumento de *La corte del Buen Retiro*

Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en Madrid en el siglo XVII. La reina vive recluida mientras el rey Felipe IV multiplica sus infidelidades. Durante un concurso de poemas en el que participan Luis de Góngora, Pedro Calderón de la Barca, Francisco Quevedo y el conde de Villamediana, este último desvela su amor por la reina en un soneto acróstico. El rey, a pesar de sus infidelidades, es excesivamente celoso y le pide explicaciones a la reina de por qué en el acróstico del poema de Villamediana se puede leer: Isabel de Borbón⁶¹³.

⁶¹³ Soneto acróstico de Villamediana: **I**ra del cielo, amor fueron tus tiros/ **S**obre el que adora un imposible objeto/ **A**rde y su fuego que ocultó el respeto/ **B**ramando exhala en rápidos suspiros/ **E**n vano ablandan bronce y porfiros/ **L**ágrimas de dolor, cruel Aleto/ **D**ura suerte! No muda un solo afecto/ **E**n tanto el hombre cambia en raudos giros/ **B**árbaro amor, concede una esperanza/ **Q**ue a olvidar me mueva su desprecio/ **R**ompe sino los lazos de la vida/ **B**aste ya lo sufrido a tu venganza/ **Q**h!no escuches, amor, mi ruego necio/ **N**o: ingrata sea, nunca aborrecida.

La reina va a visitar a Velázquez a su estudio donde el pintor está trabajando en un cuadro por encargo del rey, *La toma de Breda*; y en otro encargado por Villamediana en el que Acteón sorprende a Diana desnuda en el baño y su éxtasis le impide ser consciente de que va a ser devorado por los perros de la diosa. Según instrucciones del conde, bajo el personaje de Diana, Velázquez ha pintado a la reina y bajo el de Acteón al mismo Villamediana. En el estudio coinciden la reina y el conde y mientras el pintor aprovecha para retratar el gesto de la pareja, la reina le pide a Villamediana que rectifique el poema para que desaparezca el acróstico que la ha comprometido ante el rey. Más tarde, don Luis de Haro le hará entrega del poema de Villamediana ya corregido al monarca y éste queda tranquilo y achaca el mal entendido a su imaginación incendiada por los celos.

Pero el bufón del rey, que también está enamorado de Isabel, quiere sacar provecho de la situación y entra en el tocador de la reina para chantajearla porque guarda el poema original y le amenaza con acusarla públicamente de infiel y hacer que maten a Villamediana si no se somete a sus deseos en el plazo de un día. La reina se dirige al dormitorio del bufón y consigue recuperar el poema original.

El bufón humillado y sin pruebas corre a contarle al rey que Velázquez está pintando el cuadro de Acteón y Diana por encargo de Villamediana. Felipe IV quiere vengarse y le hace llegar una llave a Villamediana de un corredor en el que supuestamente le esperará la reina pero quien le acecha es un ballestero con órdenes de asesinarlo. La reina observa de lejos la emboscada pero solo acierta a llegar cuando el ballestero sale del corredor con la daga ensangrentada.

V.5.2.3 Recursos románticos literarios

En este drama hay una decidida intención de crear un ambiente histórico presentando como protagonistas al rey Felipe IV y a su esposa la reina Isabel de Borbón, rodeados de figuras de importancia de su corte como el conde duque de Olivares, el conde de Orgaz, don Luis de Haro o el conde de Villamediana y de personajes tan atractivos y admirados en el siglo XIX como Calderón, Velázquez, Góngora y Quevedo.

El rey Felipe IV fue conocido como el rey poeta y durante su reinado tuvo lugar el renacimiento de las artes y la literatura y el teatro vivió su época de máximo esplendor. Escosura dedica un homenaje a las letras en la escena del concurso literario en el que maneja el recurso dramático de representar teatro dentro del teatro presentando la obra de Calderón *Fieras afemina amor*⁶¹⁴; y en honor a la pintura representa el estudio de Velázquez donde se aprecian los diferentes cuadros en los que trabaja el pintor: el retrato de Felipe IV a caballo, el de Góngora, Las Meninas, Las lanzas... decoraciones todas ellas pintadas por Francisco Lucini y su hijo Eusebio⁶¹⁵.

Además de por su amor a las artes el rey Felipe IV también se hizo conocer por sus infidelidades. La cuestión del adulterio en este drama es el eje argumental que denuncia un mal asentado y aceptado en la sociedad de la época: la doble moral; pues si bien el monarca no parece arrepentido de sus correrías amorosas, sufre de celos hasta el extremo de ordenar matar a su rival por un hipotético adulterio entre su esposa y Villamediana⁶¹⁶. La muerte trágica común a los dramas románticos no recae en este caso sobre los protagonistas sino que es uno de ellos, el rey Felipe IV, el que ordena el crimen mas sin ejecutarlo con sus propias manos.

La atracción de Villamediana por la reina es descrita por el dramaturgo como una fascinación más espiritual que carnal y son los personajes que se entrometen para obtener beneficio los que desvirtúan las inocentes relaciones. El conde duque de Olivares desmerece esta admiración de Villamediana por Isabel ante el monarca para eliminarlo de la carrera cortesana y el bufón obtiene rentabilidad del adulterio no cometido para intentar un acercamiento forzoso a la reina. La pasión brutal y libidinosa del bufón es el contrapunto al amor espiritual de Villamediana. El adulterio que no se comete, la infidelidad de pensamiento, es el modelo de adulterio romántico que Escosura elige⁶¹⁷.

Una fórmula dramática romántica frecuente para intensificar el clima trágico es la

⁶¹⁴ MONTERO REGUERA, José. "Calderón de la Barca sale a la escena romántica". *Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid: CSIC, 1998, pp. 324-329.

⁶¹⁵ *Diario de Avisos*, 1 de junio de 1837, nº 793.

⁶¹⁶ RIBAO PEREIRA, Montserrat. "La infidelidad a escena...", p. 60.

⁶¹⁷ *Ibid.*, pp. 61-62.

anagnórisis. En *La corte del Buen Retiro* el dramaturgo juega con este recurso en el cuarto acto a la manera de las comedias de enredo, sin ocultar información que ataña al desarrollo argumental del drama sino tan sólo con el encubrimiento de identidades. Durante la fiesta de la noche víspera de San Juan en la que todos los asistentes ocultan su identidad bajo disfraces, el rey persigue a su propia esposa, sin saber quién es, para pretenderla. El malentendido se desvela al final de la verbena con el desenmascaramiento del monarca en medio del asombro de todos los asistentes.

A pesar de que una técnica característica del Romanticismo es la mezcla de prosa y verso, Patricio de la Escosura opta por escribir este drama versificado en su totalidad. De igual manera tampoco sigue estrictamente la orientación de sus predecesores románticos en el tratamiento de la regla de las tres unidades pues la de lugar la respeta ya que el drama se desarrolla íntegro en Madrid, y la de acción también puesto que solamente existe un eje argumental y está referido a los protagonistas. Tan sólo infringe la temporal ya que transcurren más de veinticuatro horas en el total de la acción dramática. Asimismo, el dramaturgo juega con el tiempo a la manera de los románticos, utilizándolo en contra de los protagonistas ya que el bufón amenaza a la reina con hacer público su adulterio si no accede a sus deseos carnales en el plazo de un día.

Un recurso habitual de los dramaturgos románticos es el uso del monólogo y Escosura lo utiliza para crear un paréntesis íntimo en el que los personajes muestran sus sentimientos e intenciones más ocultas a los espectadores: los celos y la venganza del rey, la culpabilidad por el adulterio de pensamiento de la reina, el resentimiento y la concupiscencia del bufón y el amor de Villamediana. Asimismo, en el primer cuadro del tercer acto que se desarrolla en el estudio de Velázquez, el dramaturgo utiliza el monólogo del pintor para pasear al público por las diferentes obras, como si de una exposición se tratara, centrando la atención del espectador en el cuadro de Acteón y Diana. Velázquez explica cómo por encargo de Villamediana ha pintado el rostro de la reina y el del conde bajo los personajes de Diana y Acteón, anticipando a los espectadores el motivo por el que al final del drama el rey ordenará el asesinato de Villamediana.

El diseño de los personajes en *La corte del Buen Retiro* no sigue exactamente la

pauta romántica ya que la temática del drama no recae sobre una joven pareja que se ama en secreto sino sobre un real matrimonio al que acecha la sombra de unos celos infundados. El único personaje que se perfila fiel a la estética romántica es el de la dueña doña Guiomar, dama de confianza que ayuda y apoya a su señora en todo momento. La postura de la reina es la de esposa fiel que ama a su marido y que consiente sus acusaciones sabiendo que su conducta es irreproachable; a la vez que se presenta como víctima pasiva de las pasiones de Villamediana, al que no corresponde pero intenta alertar de que abandone su cortejo para proteger su vida amenazada por las confabulaciones del vil bufón cuyas intenciones hacia la dama son mucho más perversas y lascivas. Un elemento característicamente romántico es el contraste entre el bufón, de gran fealdad y maldad, y la reina, cuya belleza y bondad es conocida por todos los cortesanos⁶¹⁸.

V.5.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena

En *La corte del Buen Retiro* Escosura muestra una dramaturgia rica en recursos escénicos típicamente románticos. El drama se inicia con un acto que recuerda a las comedias de capa y espada, en el que todos los personajes que intervienen ocultan su identidad. El rey junto a sus más allegados abandonan el palacio embozados en busca de aventuras nocturnas mientras que la reina y su dueña observan la escapada tras una celosía. El incendio destruye el anonimato y poco a poco confluyen los dos entornos de poder cortesano en la escena: el del rey y el de la reina. Para permitir el desarrollo de esta acción, el decorado representa el jardín del alcázar de Madrid, cuya fachada es un elemento rígido practicable antepuesto al telón para posibilitar la escena final del incendio. En un plano superior se encuentra el balcón desde el que la reina observa el decurso de los acontecimientos y que permanece en penumbra hasta que tres llamaradas de intensidad creciente tras las vidrieras lo convierten en el centro de atención⁶¹⁹. Tras la salvación de las llamas de la reina por su enamorado secreto el conde de Villamediana, el segundo cuadro continúa en el jardín del Buen Retiro, decorado que supone únicamente la eliminación de la fachada del fondo⁶²⁰.

⁶¹⁸ UBERSFELD, Anne. *Le roi et le bouffon. Essai sur le théâtre de Hugo*. París: Corti, 1974.

⁶¹⁹ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 136.

⁶²⁰ *Ibidem*.

El segundo acto transcurre en el interior del Palacio del Buen Retiro en un salón adornado suntuosamente con un sillón para el rey, taburetes para los asistentes y una mesa con papeles⁶²¹. Este segundo acto, además de ser el escenario del concurso literario donde Villamediana enciende la mecha del conflicto dramático con su soneto acróstico, muestra también las intrigas y los desvelos de los privados del monarca contando como telón de fondo la guerra de Flandes, a la que el autor añade graciosamente un concurso en el que el rey premiará al que mejor traslade al lienzo la toma de Breda. Este guiño, que poco puede tener de histórico, se resuelve en el siguiente acto cuando el público puede reconocer el famoso cuadro de Velázquez entre los que se encuentran a medio hacer en su estudio.

El primer cuadro del tercer acto se desarrolla en el estudio de Velázquez que es una galería de Palacio que denota el desorden de un gran pintor. Entre las obras se muestran el retrato de Felipe IV a caballo, el retrato de Luis Góngora, el de la toma de Breda y el del mito de Acteón y Diana⁶²². La decoración del segundo cuadro de este tercer acto representa el camarín de Isabel de Borbón. La reina está sentada sola en un sillón frente al tocador mientras que el resto de mujeres que la acompañan lo están en taburetes. En la sala hay otro sillón que se supone ser para el rey pero vuelto de espaldas⁶²³.

El cuarto acto destaca por su efectismo en la puesta en escena siendo casi un paréntesis en el avance de la trama argumental. Exhibe todo una paleta de recursos escénicos típicamente románticos: las tapadas y embozados, gran movimiento escénico de hombres y mujeres del pueblo entremezclándose con damas y caballeros disfrutando todos de la viveza de la noche víspera de San Juan, corros en que se baila y persecuciones dentro y fuera del escenario acompañadas de gran griterío. La nocturnidad de la verbena continúa en el primer cuadro del último acto donde la reina le sustrae al bufón dormido el poema con el acróstico original. El decorado del cuarto del bufón recrea una habitación reducida en la parte alta del Palacio del Buen Retiro con un lecho, una mesa con papeles y una lámpara que se está apagando al tiempo que los primeros rayos del crepúsculo de la

⁶²¹ ESCOSURA, Patricio de la. *La corte del Buen Retiro*. Madrid: Imprenta de los hijos de doña Catalina Piñuela, 1837, p. 31.

⁶²² *Ibid.*, p. 51.

⁶²³ *Ibid.* p. 64.

mañana se dejan ver por las ventanas⁶²⁴.

El segundo cuadro retoma el dinamismo de la verbena recreando un salón de baile donde, ante la presencia de todos los invitados que en los intermedios de los bailes se sirven dulces, refrescos y agua en búcaros que proporcionan los criados, va a tener lugar el asesinato de Villamediana por orden del rey. Desde que se levanta el telón hasta el final del acto la orquesta está tocando música de baile lo que contrasta con la sordidez de los nefastos acontecimientos que se suceden en el proscenio. El decorado representa una galería en el Palacio del Buen Retiro que comunica y da vista al salón de baile situado al fondo del teatro. El salón está adornado con todo lujo y alumbrado con un gran número de bujías, mientras que la galería no tiene más luz que la que recibe del salón y presenta una puerta a la izquierda tras la que se esconde una escalera secreta donde espera el asesino⁶²⁵.

Las referencias al vestuario en las acotaciones son muy detalladas. Aunque este es un elemento de la puesta en escena que los dramaturgos románticos favorecen y cuidan, son pocos los datos que al respecto se suelen encontrar en las didascalias. Escosura, en cambio, hace constante mención al atuendo de los diferentes personajes: los protagonistas de las primeras escenas aparecen con “*capas largas y embozados*”⁶²⁶; la reina surge “*vestida sencillamente de blanco*”⁶²⁷ o junto a su dueña “*con mantos largos y tapadas*”⁶²⁸, o “*magníficamente vestida de baile*”⁶²⁹; el rey “*de negro en cuerpo, el Toisón pendiente de una cadena de oro, y gorra de terciopelo también negra*”⁶³⁰ y en la verbena junto al bufón “*disfrazados de particulares y embozados*”⁶³¹; y Velázquez “*en cuerpo, vestido de negro con la paleta en la mano*”⁶³².

El efectismo de la puesta en escena de *La corte del Buen Retiro* resulta fastuoso y celosamente cuidado hasta en el más nimio detalle. Todos los recursos utilizados en la

⁶²⁴ *Ibid.* p. 93.

⁶²⁵ *Ibid.* p. 102.

⁶²⁶ *Ibid.* p. 8.

⁶²⁷ *Ibid.* p. 13.

⁶²⁸ *Ibid.* p. 85.

⁶²⁹ *Ibid.* p. 106.

⁶³⁰ *Ibid.* p. 34.

⁶³¹ *Ibid.* p. 85.

⁶³² *Ibid.* p. 51.

escenografía, vestuario e iluminación se ven además enriquecidos por el elevado número de personajes que permiten un constante movimiento escénico. El drama de Escosura es un claro ejemplo de la espectacularidad romántica.

V.5.3 Estudio de la música

La música del drama de Patricio de la Escosura *La corte del Buen Retiro* está compuesta por Ramón Carnicer⁶³³. Consta de una única pieza, *Coro y canción*, de la que no existe una partitura general sino que se conserva en 20 *particellas* que corresponden a la voz del tiple primero, tiple segundo, tenor primero, tenor segundo, bajo, violín principal, violín primero, violín segundo, viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe primero, oboe segundo, clarinete primero, clarinete segundo, corno primero, corno segundo, clarín y fagot.

A continuación, en el Cuadro XXX, se ubican las intervenciones musicales y su duración en el conjunto del drama:

Cuadro XXX: Intervenciones musicales en *La corte del Buen Retiro*

Acto	Música	Duración
1º	—	
2º	—	
3º	—	
4º	Escena 1: Coro y canción. Escena 2: Canción de los ciegos.	<i>Coro y canción: 4' 10"</i>
5º	Música de baile al levantarse el telón y durante la escena 1; al final de la escena 4 y desde el final de la escena 12 hasta la conclusión del drama.	

Además de los momentos musicales que se corresponden con la partitura de Ramón Carnicer, del estudio de las didascalias del texto y de las anotaciones de los manuscritos se deduce que en la escena segunda del cuarto acto se interpretaría la *Canción de los ciegos*;

⁶³³ BHMM MUS 8-11.

y que durante todo el segundo cuadro del último acto habría música de baile alternando con el texto. Lamentablemente no se conserva la partitura de esas intervenciones musicales. Las didascalias que sugieren este acompañamiento musical son las siguientes:

Escena segunda del cuarto acto: “*Los ciegos se acercan al corro y después de un rato empiezan el ritornello del romance*”⁶³⁴. “*Acabando las coplas se van los ciegos tocando*”⁶³⁵. Primera escena del quinto acto: “*Al levantarse el telón y durante toda la primera escena, la orquesta del salón está tocando*”⁶³⁶. Cuarta escena del quinto acto: “*La orquesta vuelve a tocar*”⁶³⁷. Duodécima escena del quinto acto: “*La orquesta tocando. El baile sigue hasta la conclusión del acto*”⁶³⁸.

En la partitura de Ramón Carnicer para el *Coro y canción* aparecen algunas anotaciones que hacen referencia a la música que no se ha conservado. A partir de lo que reza la partitura “Falta lo que cantan los ciegos” y “La canción de los ciegos no me la entregaron”, podríamos plantearnos dos alternativas: que ya en el día del estreno los músicos no contaban con esas piezas o, que fuera una anotación posterior de algún archivero. Asimismo encontramos en la *particella* del contrabajo una parte de un *Galop* en 2/4 en Sol M. Esta parte podría ser un apunte para desarrollar la música de baile, podría pertenecer al bajo de un *Vals Galop* que ya formara parte del repertorio de la orquesta habitual de los teatros por lo que no necesitaran unas nuevas partituras, o podría ser un apunte que nada tuviera que ver con el drama *La corte del Buen Retiro*. En cualquier caso, la funcionalidad de esta música sería incidental, ya que en ambos casos se imprimen acciones y diálogos sobre ella, y serviría para ambientar ambas fiestas: la verbena y el baile. A continuación se procede al estudio de la intervención musical de la que se conserva la música original compuesta por Ramón Carnicer para el drama *La corte del Buen Retiro*.

⁶³⁴ ESCOSURA, Patricio de la. *La corte del Buen Retiro...*, p. 78.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 111.

V.5.3.1 *Coro y canción*

Desde el punto de vista dramático el *Coro y canción* acontece en la primera escena del cuarto acto durante la fiesta de la noche víspera de San Juan a orillas del Manzanares. Todos los asistentes ocultan su identidad bajo disfraces. Entre la concurrencia y aprovechando la confusión de las máscaras, la reina y su dueña han acudido a la verbena para alertar a Villamediana del peligro que corre. A mitad de la pieza la música se interrumpe debido a la algarabía que se organiza con la llegada de los alguaciles y tras un intercambio de diálogos breves entre hombres y mujeres del pueblo con las autoridades se reanuda hasta su conclusión. Tras el aplauso general el coro se deshace y sus miembros se pierden en otros círculos donde también se toca y baila.

El *Coro y canción* es una pieza escrita para coro de voces mixtas y orquesta de cuerda y viento madera con clarines como representantes del viento metal. Presenta unas coplas para solista que interpretan las tiple primeras. La didascalia al principio del cuarto acto reza: “*Canta una voz en un coro con acompañamiento de bandurria o guitarra*”⁶³⁹, mas en la partitura el acompañamiento es orquestal. Se podría inferir que, acompañando al coro que sí estaría sobre las tablas como parte de los asistentes a la celebración, algún actor simulara tocar una guitarra o una bandurria mientras que el verdadero sonido instrumental provendría del foso donde se encontraría la orquesta, ya que dramáticamente sería difícil justificar su presencia en el escenario.

El dramaturgo plantea todo el cuarto acto como un paréntesis en el avance de la trama argumental que actúa como contrapunto irónico de la acción dramatizada que lo envuelve, sirviéndose de la música para realzar el efectismo de la puesta en escena. Además, la letra de la pieza, bajo un aspecto inocente, alude a los amores ilícitos del conde de Villamediana con la reina Isabel de Borbón con lo que resume, tanto para el espectador como para los protagonistas que presencian las escenas musicales como si de auténtico público se tratara, los hechos acontecidos en los actos anteriores. De esta manera, el dramaturgo aporta una doble funcionalidad a esta intervención musical: ornamentar la escena y recapitular los acontecimientos.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 76.

La forma bipartita copla estribillo con clarines durante este último para aumentar su estridencia, la tonalidad de Sol M, la armonía sencilla basada en la tónica y la dominante con breves modulaciones al relativo menor y al tono de la dominante, la amplia plantilla tanto en la orquesta como en el coro, la melodía sencilla, sin adornos y con frecuente utilización de los puntillos como diseño rítmico dentro de un compás de 2/4, y el acompañamiento, unas veces en bajo-Alberti, otras con silencio de corchea corchea sincopada y otras doblando las corcheas en semicorcheas; nos llevan a afirmar que Ramón Carnicer ha conseguido a través de esta composición con reminiscencias de la música popular, recrear una escena callejera nocturna y reflejar la picaresca de sus intérpretes.

Este momento musical se parece mucho en situación dramática a la *Romanza* también compuesta por Ramón Carnicer, que interpretaban los dos peregrinos en el cuarto acto de *La conjuración de Venecia, año de 1310*.

V.5.3.1.1 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto se presenta en el estribillo en cuartetos, estrofas de cuatro versos de arte menor con rima consonante alterna. Generalmente los versos de arte menor suelen ser octosílabos mas, en este caso, tenemos un tercero pentasílabo: 8a 8b 5a 8b.

El texto de las intervenciones a solo de las tiples primeras se presenta en coplas, estrofas de cuatro versos donde solamente riman los pares y los impares son libres. En este caso los versos son pentasílabos, a excepción del primero de la primera copla: “Qué espera la niña” que es hexasílabo, con una rima asonante entre los pares: 5- 5a 5- 5a. La relación entre los versos del texto, estribillo y primera copla, y las frases musicales se puede apreciar en el Cuadro XXXI:

Cuadro XXXI: Coro y canción de *La corte del Buen Retiro*

Versos del texto	Versos y rima	Texto del <i>coro y canción</i>	Nº compases y frases musicales	Estructura del texto
Niñas, la verde verbena	8 a	(11-18) Niñas, la verde verbena de la noche de San Juan,	Frase a (4+4)	Estribillo
de la noche de San Juan,	7+1 b			
buscadla buena	5 a	(19-26) buscadla buena buscadla buena que al fin de año os lo dirán.	Frase b (4+4) anacrúsica.	
que al fin de año os lo dirán.	7+1 b			
		(27-38) buscadla buena que al fin de año que al fin de año os lo dirán.	Frase c (4+4+4)	
Qué espera la niña	6 libre	(42-50) Qué espera la niña que con afán vela esta noche ¿Me lo dirán? ¿Me lo dirán?	Frase a' (4+5)	Copla
que con afán	4+1 c			
vela esta noche	5 libre			
¿Me lo dirán?	4+1 c			
Pide marido	5 libre	(51-60) Pide marido ¡pues no lo ven! ¡pues no lo ven! ¡pues no lo ven!	Frase d (2 instrumentales+2voz+ 2 instrumentales+4voz)	
¡pues no lo ven!	4+1 d			
Morir doncella	5 libre	(61-68) Morir doncella no le está bien. Morir doncella no le está bien.	Frase a" (4+4)	
no le está bien.	4+1 d			

La forma musical de la pieza es bipartita de alternancia estribillo copla, que se adecua perfectamente a la estructura del texto, con las siguientes repeticiones: estribillo, copla, estribillo, copla, estribillo. La pieza se interrumpe tras el segundo estribillo debido a una discusión entre los asistentes mas, una vez solucionado el altercado, se reanuda la música hasta el final. Antes de comenzar el primer estribillo hay una introducción orquestal de diez compases que solamente se toca al inaugurar la pieza.

Esta introducción orquestal se puede subdividir en dos semifrases de cuatro compases y una tercera de dos. Comienza con una sucesión de acordes alternos sobre el primer y el quinto grado de la tonalidad de Sol M hasta la primera parte del compás 3. En

la segunda parte de este compás forma un acorde de dominante secundaria sobre el tercer grado con el que logra la sensación auditiva de ser una dominante del relativo menor, Mi m, y que resuelve en el compás 4 sobre un acorde de sexto grado que coincide con la tónica del modo menor simulando una cadencia perfecta. En toda esta semifrase la orquesta al completo toca en *forte*. La segunda semifrase de esta introducción y dos compases más sobre la tónica asientan la tonalidad de Sol M y es interpretada por la orquesta en *piano*. A continuación se presenta esta introducción orquestal donde también se puede apreciar el tipo de acompañamiento, corcheas sincopadas, de los violines primeros, violines segundos y violas durante la segunda semifrase, acompañamiento que se repetirá a lo largo de la pieza:

Introducción orquestal

El estribillo está formado por tres frases musicales distintas, A, B y C; todas ellas en la tonalidad de Sol M. La primera frase del estribillo, frase A, se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases, cada una coincidente con un verso. La frase B también se puede subdividir en dos semifrases de cuatro compases donde la primera coincide con el verso pentasílabo “buscadla buena” duplicado; y la segunda semifrase con el verso octosílabo “que al fin del año os lo dirán”. La frase C estaría formada por tres grupos de cuatro compases cada uno más tres compases instrumentales que actúan de enlace entre el estribillo y las coplas. El texto que el compositor utiliza para la frase C es el mismo que se ha utilizado en la frase B mas jugando con las repeticiones. La primera semifrase de C coincide con el verso pentasílabo “buscadla buena” más la mitad del verso que le sigue “que al fin de año”. La segunda semifrase de C se corresponde con el verso completo del que antes se ha utilizado la mitad “que al fin de año os lo dirán”. La tercera semifrase de C es una repetición exacta de la segunda semifrase que acabamos de analizar exceptuando que la última nota de la melodía termina por grados conjuntos en sentido descendente en vez de ascendente, es decir, es más conclusiva. Los tres compases orquestales son una mera repetición de acordes sobre la dominante y la tónica de Sol M para acabar el estribillo sobre esta última.

Para la copla, el compositor reutiliza el material musical del estribillo con leves diferencias, presentando tan sólo una frase musical nueva que es la más interesante porque modula al tono de la dominante y varía la textura. La primera frase de la copla, frase A', se puede subdividir en dos semifrases de cuatro y cinco compases respectivamente, cuya frontera queda determinada por una semicadencia al quinto grado. La primera semifrase se corresponde con dos versos: “Qué espera la niña/ que con afán”; y la segunda con los dos siguientes duplicando el último: “vela esta noche/ ¿me lo dirán? ¿me lo dirán?”, finalizando asimismo con una nueva semicadencia al quinto grado. Esta segunda semifrase tiene cinco compases aunque se podría decir que el último de ellos es una reiteración del anterior pues repite la armonía, la letra “¿me lo dirán?” y la melodía se queda estancada sobre las notas La-Si-La-Si, sin aportar nada nuevo, tal y como se puede ver a continuación:



La siguiente frase de la copla que se ha denominado D, consta de dos compases instrumentales, seguidos de dos compases con cantante, más dos compases de nuevo instrumentales, para concluir con cuatro compases con la melodía en la voz. Toda esta frase D está en la tonalidad de Re M y la modulación la realiza a partir del quinto grado de la semicadencia con la que finalizaba la frase anterior A', que actúa ahora como primer grado. Las dos intervenciones instrumentales son idénticas: un compás sobre la dominante de Re M y otro sobre la tónica; y funcionan de pregunta a la que la primera vez responde la solista con dos compases de idéntica armonía, dominante tónica, y la segunda vez responde con cuatro compases: el primero sobre un acorde de dominante, en el segundo y tercero para hacer hincapié en la tozudez del texto “no lo ven, no lo ven” cambia de acorde dos veces dentro de cada compás (I-V, I-V), para cerrar la frase D sobre un acorde de tónica con el que se despide de la tonalidad de Re M. A continuación, en el siguiente extracto musical, se puede apreciar lo hasta ahora expuesto sobre esta frase D en la que el compositor propone un diálogo entre la voz solista y la orquesta que, de manera excepcional, abandona su función de acompañamiento:

Flauta

Oboes 1º y 2º

Clarinetes 1º y 2º

Fagot

Cornos en Sol

Clarines

Tiple 1º

Tiple 2º

Tenores 1º

Tenores 2º

Bajos

Violin principal

Violines 1º

Violines 2º

Violas

Cellos y bajos

Pi - de ma - ri - do ¡pues no lo ven no lo ven no lo ven!

Modulación a Re M

La última frase de esta copla, frase A", acompaña los dos últimos versos con cuatro compases cada uno de nuevo en la tonalidad de Sol M.

Aunque la acentuación de las palabras y la repartición silábica concuerdan perfectamente con la música, no se expresa a través de la melodía el significado del texto. No se observa un interés por subrayar el significado de la letra y el compositor se limita a la reiteración de los versos para resaltar su expresividad, recurso este de la repetición muy frecuente en las melodías picarescas.

Ramón Carnicer ha empleado en esta composición los parámetros musicales para recrear a la perfección el carácter dramático de la escena independientemente del significado de los versos que acompaña.

V.5.4 La recepción por la crítica

Una semana después del estreno se publicó en *El Español*, 12 de junio de 1837, una crítica muy favorable en la que se elogiaba la versificación, la representación sublime de la corte española del siglo XVII y la perfecta conducción de la escena. Añadía además el articulista la generosa acogida del público madrileño, como se puede leer en las siguientes líneas:

[...] *La corte del Buen Retiro* es una obra buena en su género por tres razones: la primera porque así nos parece; la segunda porque el público lo ha dicho, y la tercera porque comparada con las que se tienen declaradamente por malas, resalta más y más, y las oscurece solemnemente. ¿Cómo lo ha dicho el público?-¿Cómo? A voz en cuello, y con las palmas de las manos, pidiendo el nombre del autor, y armando una de aplausos que no hubo más que pedir, ni que armar [...] ⁶⁴⁰.

La reseña con el título *El conde de Villamediana* publicada en el *Observatorio Pintoresco* el 15 de junio de 1837, más que referirse al drama, versa sobre la situación de la poesía en la corte de Felipe IV, aprovechando también para proporcionar al público

⁶⁴⁰ *El Español*, 12 de junio de 1837, n° 588.

algunos datos sobre el personaje de Villamediana quien, al parecer del articulista, no fue tan sólo poeta y gustaba del escándalo:

[...] El satírico conde, al que solían llamar el profeta de España, por las verdades que decía y lo que pronosticaba, fue víctima del puñal mercenario de un asesino, a impulso de la envidia, o según otros, nuevo Macías pereció a causa de los tal vez infundados celos del rey[...] ⁶⁴¹.

La crítica del *Eco del Comercio*, 9 de junio de 1837, aunque en general halaga el drama y su lenguaje castizo, se muestra intransigente con la relación entre los personajes de la reina y el bufón por considerarla una humillación y una ofensa hacia su majestad Isabel, como se puede leer a continuación:

[...] Quisiéramos, y lo decimos sinceramente, que nuestro deber de escritores se redujese solo a elogiar lo bello que en él hemos notado, porque es un drama original, porque es la primera producción de este género de un autor que promete muchos días de gloria para nuestra escena; pero nos permitirá que le digamos que en el argumento de este drama hemos encontrado más belleza en las escenas que filosofía en la concepción del plano y de los caracteres. La reina de España tiene el alma débil que debía abrigar el bufón, y este el orgullo de la elevada cuna de aquella, y de este trueque y de la posición forzada de ambos, nacieron las muestras de desaprobación que el público manifestó ostensiblemente en alguna escena. En efecto, ¿quién ve sin indignación a una reina de España arrodillándose a los pies de un asqueroso bufón, solo porque este tiene en su poder un soneto que puede perder al conde de Villamediana? ¿Quién ve sin escándalo a aquel miserable decir a Isabel de Borbón con la cabeza levantada y con el orgullo de un sultán, *Reina de España, sois mi dama?* [...] ⁶⁴².

En el *Eco del Comercio*, 14 de junio de 1837, aparece una réplica a un artículo publicado en el periódico *El Porvenir*, 8 de junio de 1837 ⁶⁴³, referente a las duras críticas por parte del *Eco del Comercio* para con el drama de Escosura:

[...] *El Porvenir* se muestra muy ofendido porque no hemos dicho que el drama *La*

⁶⁴¹ *Observatorio Pintoresco*, 15 de junio de 1837, nº 7.

⁶⁴² *Eco del Comercio*, 9 de junio de 1837, nº 1136.

⁶⁴³ *El Porvenir*, 8 de junio de 1837, nº 39.

corte del Buen Retiro es un drama perfecto, sin tacha como la obra de Dios. Nosotros, que tanto en política como en literatura, no pertenecemos a ninguna *pandilla*, hemos dicho del drama, lo que nos dictaba nuestra conciencia (...) Dijimos que en alguna escena manifestó el público su desaprobación, y *El Porvenir* se ofende de que revelemos este secreto que sabe todo Madrid, y el público es testigo de ello (...) Por último, el señor Escosura tiene sobrado talento, y sabrá elegir entre nuestros sinceros elogios, y la miserable y mal rebozada adulación de sus amigos [...]⁶⁴⁴.

La corte del Buen Retiro fue la primera de la triada de composiciones dramáticas de Patricio de la Escosura que verían la luz durante esa misma temporada de 1837-1838. De igual manera que con el drama *La corte del Buen Retiro*, las críticas no fueron malas mas las representaciones escasas. *Bárbara de Blomberg* se representó los días 19, 20 y 21 de noviembre en el teatro de la Cruz, donde se había estrenado, y más tarde, los días 25 y 26 de noviembre y 14 de diciembre, en el Príncipe; un total de seis funciones⁶⁴⁵. Desgraciadamente, la tercera de sus obras que se estrenó durante esta temporada de 1837-1838, *Don Jaime el Conquistador*, en una función a beneficio del actor Florencio Romea en el teatro Príncipe, cosechó aun un menor éxito, porque solamente se representó dos veces más tras su estreno⁶⁴⁶. Si bien no se puede considerar que las obras de Patricio de la Escosura cosecharan un gran triunfo, sí que se puede afirmar que el autor inició un tipo de espectacularidad basada en el movimiento y la grandiosidad como refuerzo visual al contenido dramático, que sería repetido por sus contemporáneos como se apreciará en el siguiente drama objeto de este estudio *Doña María de Molina*.

⁶⁴⁴ *Eco del Comercio*, 14 de junio de 1837, nº 1141.

⁶⁴⁵ *Diario de Avisos*, 19, 20, 21, 25 y 26 de noviembre de 1837, nº 969, nº 970, nº 971, nº 975 y nº 976; y 14 de diciembre de 1837, nº 994.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, 3, 4 y 5 de febrero de 1838, nº 1044, nº 1045 y nº 1046.

V.6 Doña María de Molina

El drama histórico en cinco actos en prosa y en verso escrito por Mariano Roca de Togores y música de Ramón Carnicer *Doña María de Molina*, se estrenó el 24 de julio de 1837 en el teatro Príncipe de Madrid, coincidiendo con la onomástica de la reina gobernadora María Cristina⁶⁴⁷. En el *Diario de Avisos*, 24 de julio de 1837, se anunció el estreno del drama junto a las mejoras en la iluminación que se habían llevado a cabo en el teatro:

[...] A las ocho y media de la noche: en celebridad de los días de S. M. la Reina Gobernadora, se pondrá en escena el drama nuevo original, histórico, en cinco actos, y en prosa y verso, titulado DOÑA MARÍA DE MOLINA. El autor, al presentar en nuestro teatro una de las heroínas más célebres de nuestra historia no se ha propuesto observar servilmente los preceptos clásicos, ni seguir a ciegas el rumbo adoptado por los románticos. Ha desarrollado sólo su poema sin más norma que la verdad histórica, sin más traba que la moral y la conveniencia pública. Estas razones y el ser la primera obra de autor nuevo hacen a la empresa esperar que merecerá la aceptación del público. Ella a su vez ha hecho cuanto ha estado de su parte para conseguirlo; decoraciones pintadas a propósito por el célebre artista D. Francisco Lucini, trajes y vestuarios a toda costa, cuanto el argumento requiere se ha prodigado sin reserva ni economía alguna, de modo que si el ilustrado público de Madrid no ve aun en este drama todo lo que merece, al menos gozará de una pompa y propiedad mayor de la que permiten las circunstancias. El Sr. García Luna, para contribuir al mejor éxito del drama, se ha prestado a desempeñar el papel de D. Enrique. La administración deseosa de solemnizar en todos los detalles del teatro la festividad del día en que se ha de verificar por primera vez esta función, y no obstante las cuantiosas pérdidas que experimenta, ha determinado con el competente permiso decorar e iluminar la fachada del coliseo por un estilo nuevo; colocando en el balcón principal el retrato de S. M. D^a. Isabel II, y sustituyendo la iluminación interior, tan incómoda en la estación presente como perjudicial para el efecto de las decoraciones del escenario, otra más elegante y que no presenta ninguno de aquellos inconvenientes [...] ⁶⁴⁸.

El elenco en el estreno lo conformaron:

Doña María de Molina, *reina regente*: Teresa Baus

⁶⁴⁷ BHMM TEA 1-60-7

⁶⁴⁸ *Diario de Avisos*, 24 de julio de 1837, nº 846.

Abadesa del convento de las Huelgas: Concepción Lapuerta

Alfonso Martínez, *procurador*: Carlos Latorre

Don Enrique de Castilla, *El senador*: José García Luna

Don Pedro infante de Aragón: Julián Romea

Don Diego López de Haro, *señor de Vizcaya*: Florencio Romea, Romeíta

Tubal, *médico hebreo*: Pedro González Mate

Don Tello de Cobarrubias, *rico hombre*: Bruno Rodríguez

Infante don Juan de Castilla, *El de Tarifa*: José Castañón

Fray don Pedro, *abad de Sahagún*: Pedro López

Arzobispo de Toledo: José Pérez Plo

Garcés, *rey de armas*: Pedro de Sobrado

Don Íñigo de Benavides, *rico hombre*: Luis Fabiani

Don Nuño de Lara, *rico hombre*: José Ramírez

Fernando, *hombre del pueblo*: José de Guzmán

Sancho, *hombre del pueblo*: Juan Pérez

Juan Godínez, *procurador*: Ignacio Silvestri

Lope, *asesino*: Ángel López

Fortún, *asesino*: José Bagá

Heraldo 1º: Joaquín Lledó

Heraldo 2º: Manuel Morales

Alférez: Felipe Reyes

Hombre 1º del pueblo: Antonio Cobos

Hombre 2º del pueblo: Agustín Cano

El rey niño Fernando IV, ricos hombres, procuradores, caballeros moros y cristianos, escuderos, reyes

de armas, cantores, danzantes, religiosos y gentes del pueblo⁶⁴⁹.

Gracias al estudio elaborado en esta investigación a partir de la reconstrucción de la cartelera teatral de la década romántica, 1834-1844, se puede constatar que el drama de Mariano Roca de Togores *Doña María de Molina* se repuso en dieciocho ocasiones en esa década, tal como se puede apreciar en el siguiente Cuadro XXXII:

Cuadro XXXII: Representaciones de *Doña María de Molina* en la década 1834-1844

	julio	octubre	diciembre	enero
Temporada1837-1838	24 al 31	14 al 16	30 y 31	1 y 2
Temporada1838-1839		10 al 12		

Todas las representaciones de *Doña María de Molina* tuvieron lugar en el teatro Príncipe a excepción de la acontecida el 15 de octubre de 1837 en el teatro de la Cruz. El mayor número de representaciones tuvo lugar en la temporada de su estreno, 1837-1838, que coincidió con el periodo en el que Mariano Roca de Togores formaba parte de la comisión de lectura de la empresa de los teatros que escogía el repertorio dramático a representar. Antes de ser olvidado, su drama también se repuso en tres ocasiones más durante la siguiente temporada de 1838-1839.

V.6.1 Breve reseña biográfica de Mariano Roca de Togores

Mariano Roca de Togores, marqués de Molins, nació en Albacete el 17 de agosto de 1812 y murió en Lequeitio, provincia de Vizcaya, en 1899. Se trasladó de muy niño a Madrid donde tuvo como maestro a Alberto Lista y pronto empezó a compartir sus inquietudes políticas y literarias con los asiduos a *El Parnasillo*. Fue miembro de la Real Academia Española de la que llegó a ser director en 1865 y presidió el Ateneo de Madrid entre 1874 y 1876. Tomó parte activa de la vida política, aliado al partido moderado,

⁶⁴⁹ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 145.

ocupando cargos como diputado, ministro de Fomento y de Marina y embajador⁶⁵⁰.

Su dedicación política no le impidió cultivar la literatura y la que quizá fue su faceta más importante, su obra periodística. Publicó artículos en *El Artista*, *La Abeja*, *Semanario Pintoresco Español*, *La España*, *La Ilustración Española y Americana*, *Cartas Españolas*, *No me olvides*, siendo también editor del periódico valenciano *La Verdad*⁶⁵¹. En 1837, tras la muerte de Larra, Roca de Togores le dedicó un artículo titulado *El último paseo de Fígaro*, en el periódico *El Español*⁶⁵². Como escritor cultivó todos los géneros desde la poesía, las seguidillas populares, los romances jocosos e históricos, incluso biografías como la que le dedicó a Bretón de los Herreros. Su obra poética se publicó en Madrid en 1857 y en 1881 aparecieron sus obras completas. Mariano Roca de Togores es considerado, por su obra *Doña María de Molina*, uno de los mejores dramaturgos del Romanticismo en España⁶⁵³.

V.6.2 Estudio del texto dramático

Con el fin de establecer una relación entre las diversas intervenciones musicales y el conjunto de la obra se presenta a continuación un estudio del texto utilizando el argumento para ejemplificar el uso de los principales recursos literarios y dramáticos característicos del drama romántico y de su puesta en escena.

V.6.2.1 Construcción teatral

En el siguiente Cuadro XXXIII se puede observar la distribución de las escenas en los cinco actos en los que está estructurado el drama así como las diferentes escenografías:

⁶⁵⁰ SALES DASÍ, Emilio José. “El marqués de Molins: un caballero a lo divino”. En: *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo LXVII, Cuaderno 242 (1987), pp. 427-441.

⁶⁵¹ BELMONTE GUARDIOLA, Juan. *La obra periodística de D. Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins: artículos no coleccionados en sus obras*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2005.

⁶⁵² *El Español*, 15 de febrero de 1837, nº 472.

⁶⁵³ BELMONTE GUARDIOLA, Juan. *La obra periodística de D. Mariano Roca de Togores...*, p. 57.

Cuadro XXXIII: Arquitectura del drama *Doña María de Molina*

Acto	Número de escenas	Escenografía
1º: <i>La proclamación</i>	6	Campo a las afueras de Valladolid.
2º: <i>Don Enrique</i>	7	Claustro inmediato a la iglesia.
3º: <i>El banquete</i>	10	Salón del palacio de don Enrique.
4º: <i>La conjuración</i>	8	Iglesia de las Huelgas de Valladolid de noche.
5º: <i>Las cortes</i>	1 y 2	Vestíbulo de las cortes.
	De la 3 a la 9.	Salón de cortes.

Como se puede observar, cada uno de los cinco actos en los que está dividido el drama está acompañado de un epígrafe explicativo de su contenido argumental. Asimismo se puede apreciar como, a diferencia del resto, el último acto está dividido en dos cuadros.

V.6.2.2 Argumento de *Doña María de Molina*

Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en Valladolid por San Juan de 1296. Sancho IV, hijo de Alfonso X el Sabio, se casó con su tía María de Molina. A la muerte de Sancho IV y a la espera de que Fernando IV el Emplazado, hijo de ambos, fuera mayor de edad, María de Molina va a ser proclamada regente. Los que consideran el matrimonio incestuoso, no quieren a Fernando IV ni a su madre en la corona sino que defienden al hermano de Sancho IV, el infante don Juan de Castilla el de Tarifa, como monarca. Por otra parte, otro hermano de Sancho IV, Enrique de Castilla el Senador, también tío de Fernando IV, sí que quiere que su sobrino sea el próximo monarca pero no quiere que su madre ocupe la regencia, sino que quiere ser él mismo su tutor y así gobernar hasta la mayoría de edad de Fernando.

Entre los que apoyan la proclamación de María de Molina se encuentran Diego López de Haro, ya privado de Sancho IV durante su monarquía; y el procurador Alfonso Martínez, quien luchó junto a Guzmán el Bueno en la batalla de Tarifa frente al infante don Juan de Castilla.

Enrique de Castilla ya tiene su plan concebido antes de llegar a Valladolid. En primer lugar, quiere convencer a María de Molina de que se case de nuevo, esta vez con don Pedro el infante de Aragón, con dos fines: primero, que la reina vuelva a ser aceptada por la iglesia porque Roma está en su contra desde su matrimonio incestuoso con Sancho IV; y segundo, unir los reinos de Castilla y Aragón en una sola corona, para ser más fuertes ante la amenaza del infante don Juan de Castilla. De esta manera, Enrique de Castilla tendría el paso franco como tutor y regente. Por si no consiguiera convencer a la reina, don Enrique ya se ha puesto en contacto con un médico hebreo, Tubal, quien a cambio de una buena suma de oro ha accedido a envenenar a la reina.

A su llegada a Valladolid, Enrique de Castilla le propone su plan de matrimonio a la reina quien lo rechaza y tiene que poner en marcha el envenenamiento. Durante una cena, don Enrique propone un brindis entregándole la copa con el licor envenenado a doña María, pero ésta se queda prendada con la belleza de la vasija y decide subastarla. Don Alfonso, el procurador, gana la puja pero vierte el líquido y nadie resulta envenenado. Tras verse truncados ambos planes, don Enrique se alía con el infante don Juan de Castilla para secuestrar al niño Fernando pero doña María se adelanta, les tiende una emboscada y manda encarcelar al infante don Juan. Éste consigue escapar de la torre donde estaba encerrado y comienza una batalla entre ambos bandos consiguiendo finalmente que ganen los partidarios de doña María de Molina, con el procurador Alfonso Martínez a la cabeza, con su consiguiente proclamación como regente y la futura coronación de su hijo Fernando.

V.6.2.3 Recursos románticos literarios

El motor de la acción en este drama no es el amor sino el poder y la política. Existe un juego de matrimonios trazado desde la conspiración de don Enrique que en la obra de Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, situada en el mismo momento histórico y con los mismos personajes, se presenta desde el principio como el objetivo a alcanzar por cada uno de los candidatos a monarca consorte⁶⁵⁴. El hecho de que el tema principal del drama

⁶⁵⁴ MOLINA, Tirso de. *La prudencia en la mujer*. Madrid: Cátedra, 2010.

no sea el amor no es la única diferencia que aleja esta obra de los patrones románticos. El dramaturgo respeta la regla de las tres unidades transgrediendo levemente la temporal ya que transcurren más de veinticuatro horas en la acción dramática mas sin llegar a superar dos días completos⁶⁵⁵. No aparece la figura de padre protector ni la de confidente; no hay un protagonista masculino gallardo y apasionado; doña María es la única protagonista sin ser parte de una pareja de enamorados y muestra una personalidad firme, con capacidad de mando a la vez que madre protectora, bastante alejada de la candidez y debilidad de los otros personajes femeninos de corte romántico; no hay *anagnórisis* referida a ninguno de los personajes aunque sí algunos embozados en momento concretos del desarrollo y no hay muerte trágica de los enamorados sino vencedores y vencidos en la lucha final.

Existen asimismo muchas coincidencias con los dramas de sus contemporáneos. *Doña María de Molina*, además de tener como telón de fondo un momento importante en la historia de España durante el siglo XIII, está ambientado en la noche de San Juan al igual que el IV acto de *La corte del Buen Retiro*. La trama argumental expone la gestación de una conspiración y consecuente golpe de Estado, como en los dramas románticos de *La conjuración de Venecia*, *Carlos II el Hechizado* o *Adolfo*, donde el público pudo reconocer con facilidad el paralelismo al que el autor hace alusión en numerosas ocasiones entre la situación política en la regencia de María de Molina y la de la regencia de María Cristina⁶⁵⁶. En este punto hay que destacar que los asistentes a las representaciones tuvieron la oportunidad de leer el texto impreso con anterioridad y de ser aleccionados por el autor en las notas históricas con que finaliza la edición, facilitándoseles así la complicada trama argumental⁶⁵⁷.

La religión, como en otros dramas del Romanticismo, está presente a lo largo de toda la obra mostrando una clara defensa de la fe cristiana frente a la musulmana, como también se vindica en *La morisca de Alajuar*, *Vellido Dolfos* o *Los amantes de Teruel*;

⁶⁵⁵ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 148.

⁶⁵⁶ RIBAO PEREIRA, Montserrat. "La teorización política en el drama romántico: 'Doña María de Molina', de Mariano Roca de Togores. Los románticos teorizan sobre sí mismos". En: *Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002)*. Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico. Bologna: Il Capitello del Sole, 2002, pp. 179-192.

⁶⁵⁷ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 147.

unido a un toque antisemita al añadir al personaje del médico usurero encargado de envenenar a la reina un origen hebreo, al igual que ocurre con el personaje de Eleazar en *El cardenal y el judío*. Asimismo, la protagonista femenina aparece ligada a la religión ya que la reina quiere volver a ser aceptada por la iglesia porque Roma está en su contra desde su matrimonio incestuoso con Sancho IV.

Un recurso habitual de los dramaturgos románticos es el uso del monólogo. Roca de Togores lo emplea en la octava escena del tercer acto en el personaje de la reina que reflexiona sobre las pasiones, traiciones y envidias que despierta la corona. De nuevo, al final del drama, cuando la reina cree haber perdido a su hijo, el dramaturgo utiliza el monólogo para mostrar la parte más maternal y menos soberana de María de Molina quien, sin trono ni corona, se muestra abiertamente como una madre desgarrada por el dolor.

Al igual que en otros dramas románticos el autor hace uso de la alternancia entre verso y prosa y de los diálogos informativos. El dramaturgo recrea acciones que tienen lugar en escenarios paralelos en la imaginación de los espectadores gracias a que los diferentes personajes que se suceden en la escena van informando de lo que acontece fuera. Un claro ejemplo tiene lugar en último acto: se escuchan clarines y ruido de espadas que anuncian que el ejército de conjurados se acerca al palacio y los personajes se reúnen alrededor de una supuesta ventana para narrar al público la lucha entre ambos bandos⁶⁵⁸.

V.6.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena

El romanticismo de *Doña María de Molina* es más evidente en la grandiosidad de la puesta en escena que en los aspectos literarios. A lo largo del drama se suceden seis decorados que sirven de marco espacial a los cinco actos de la pieza. El primer acto representa el campo de la verdad de Valladolid, único espacio exterior de todo el drama, que es una plaza destinada a los juegos y torneos⁶⁵⁹. Toda la figuración está en un constante movimiento escénico mientras en primer plano tiene lugar el diálogo entre los escuderos,

⁶⁵⁸ ROCA DE TOGORES, Mariano. *Doña María de Molina*. Madrid: Imprenta de D. José María Repullés, 1837, p. 141.

⁶⁵⁹ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 150.

que como ocurre también en *El Trovador*, presentan a los personajes y avanzan la información necesaria para que el público conozca la trama argumental. El movimiento y el número de actores se incrementa en la segunda escena cuando la comitiva real cruza las tablas y se interpreta un himno bailado por algunos de los concurrentes al festejo. El acto segundo contrasta con el espacio abierto que se acaba de abandonar presentando un claustro inmediato a la iglesia con poca luz y propicio para las conspiraciones⁶⁶⁰. El final del acto es de nuevo multitudinario y se reúnen sobre las tablas casi una veintena de personajes⁶⁶¹.

Tras un largo entreacto amenizado por la orquesta que interpreta fragmentos escogidos de ópera, cambia la decoración⁶⁶². El tercer acto recrea un banquete en el salón del palacio de don Enrique con toda la figuración necesaria para servir a los once comensales, que son los personajes principales del drama, guardias, hombres y mujeres del pueblo, más los músicos y el coro que interpretan la pieza con la que don Enrique homenajea a doña María⁶⁶³. El cuarto acto comienza en la oscuridad alumbrado tan solo por el reflejo de una hoguera, símbolo que utiliza Roca de Togores al igual que García Gutiérrez en *El Trovador* o Gil de Zárate en *Carlos II el Hechizado*. El teatro representa la iglesia de las Huelgas de Valladolid con el sepulcro de doña María, a medio construir, en el centro; y al fondo el retablo cuyo nicho está cubierto por un cuadro⁶⁶⁴. El abad, el médico Tubal, don Pedro y los demás conjurados se han reunido para coronar al infante don Juan y cuando éste va a subir al altar, el cuadro que cubre el nicho del retablo se desploma y aparece en él la reina con una antorcha en la mano y vestida de religiosa. La corona y el cetro caen de las manos del pretendiente que se arroja a los pies de doña María y gran multitud del pueblo aparece con hachas encendidas, palos y toda clase de armas para defender a su reina. El efectismo de la escena es fastuoso⁶⁶⁵. El primer cuadro del último acto es una decoración corta que representa el vestíbulo de las cortes y en él transcurren las dos primeras escenas para continuar hasta el final del drama, ya con decoración larga, en el

⁶⁶⁰ ROCA DE TOGORES, Mariano. *Doña María de Molina...*, p. 31.

⁶⁶¹ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 151.

⁶⁶² En el *Diario de Avisos*, 25 de julio de 1837, nº 847, se recoge el aviso al respecto.

⁶⁶³ ROCA DE TOGORES, Mariano. *Doña María de Molina...*, p. 65.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 121.

salón de cortes contiguo al vestíbulo⁶⁶⁶. El final del drama reúne otra vez a todos los personajes sobre las tablas, bien sea físicamente o, a través de los emblemas de los que han caído en la batalla⁶⁶⁷. Como se verá más adelante, la puesta en escena de *Doña María de Molina* fue elogiada unánimemente por la prensa.

V.6.3 Estudio de la música

La música del drama de Mariano Roca de Togores *Doña María de Molina*, está compuesta por Ramón Carnicer⁶⁶⁸. Consta de dos piezas de las que no existe partitura general: *Coro masculino* y *Coro de mujeres*. La primera se conserva en 17 *particellas* que corresponden a la voz del tenor, voz del bajo, violín principal, violín primero, violín segundo, viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe primero, oboe segundo, clarinete primero, clarinete segundo, corno primero, corno segundo, clarín primero, clarín segundo y trombón. El coro femenino se presenta en dos *particellas*, una para la voz de tiple primero y otra para la del tiple segundo.

A continuación, en el Cuadro XXXIV, se ubican las intervenciones musicales y su duración en el conjunto del drama:

Cuadro XXXIV: Intervenciones musicales en *Doña María de Molina*

Acto	Música	Duración
1º	Escena 2: danzantes bailan mientras se interpreta un himno a coro.	
2º	—	
3º	Escena 1: canta el coro masculino durante el banquete.	<i>Coro masculino</i> : 1' 14"
4º	Escena 5: se escucha de lejos un coro de religiosas.	<i>Coro de mujeres</i> : 31"
5º	—	

⁶⁶⁶ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 153.

⁶⁶⁷ ROCA DE TOGORES, Mariano. *Doña María de Molina...*, p. 145.

⁶⁶⁸ BHMM MUS 743-18.

Además de los momentos musicales que se corresponden con la partitura de Ramón Carnicer, en la escena segunda del primer acto, durante las fiestas para celebrar la regencia de doña María, según la edición impresa tiene lugar un número de danza y canto mas, en el manuscrito utilizado para las primeras representaciones indica que se habría interpretado una marcha. De ninguna de las dos piezas se conserva la partitura y su función sería claramente incidental. A continuación se procede al estudio de las intervenciones musicales compuestas por Ramón Carnicer.

V.6.3.1 Coro masculino

Desde el punto de vista dramático el *Coro masculino* acontece en la primera escena del tercer acto, durante el banquete que se celebra en el palacio de don Enrique, cuando éste, con la ayuda de Tubal, pretende envenenar a doña María. El coro, en escena, interpreta una canción que la reina comenta:

REINA: Y pues quiere darme gusto,

Enrique vuestra bondad,

con cánticos de lealtad,

escucharlos será justo.

ENRIQUE: Como gustéis: empezad.

CORO: Cantemos al bravo

valiente adalid,

que en pro de las bellas

no teme morir.

Cuán dulce, cuán santo,

tras noble querella

de mano tan bella

la palma tomar.

¿Qué ofrece entre tanto

el vil parricida?

La sangre vertida
con hierros premiar.
Cantemos al bravo
valiente adalid,
que en pro de las bellas
no teme morir.
REINA: Agrádame está canción,
que es la letra muy sentida
y penetra el corazón.
SANCHO: Mal hace quien da la vida
por un tirano follón.
CORO: En pro de tiranos
¡oh mengua, oh desdoro!
De sangre y de lloro
asaz se vertió.
Dejad, mis hermanos,
dejad la cuchilla,
que reina en Castilla
un ángel de Dios.
Cantemos al bravo
valiente adalid,
que en pro de las bellas
no teme morir.

Se acerca Tubal con el veneno y don Enrique ordena salir a los músicos⁶⁶⁹.

Esta es la versión que aparece en la edición impresa mas, lo que se representa según

⁶⁶⁹ ROCA DE TOGORES, Mariano. *Doña María de Molina...*, pp. 71 y 72.

los apuntes del manuscrito y la letra de la canción que aparece en las partituras de Ramón Carnicer, son tan sólo los versos del estribillo: “Cantemos al bravo/ valiente adalid/, que en pro de las bellas/ no teme morir”.

El *Coro masculino*, como su propio nombre indica, es una pieza escrita para tenores y bajos con acompañamiento de orquesta de cuerda, viento madera y trombones y clarines como vientos metales. La orquesta, supuestamente, ya que no existen indicaciones de lo contrario y tampoco estorbaría en la escena, permanecería en el foso mientras que el coro estaría sobre el escenario ya que sí que es parte explícita de la escena. Las voces de los tenores y bajos del coro se mueven a una distancia de un intervalo de octava entre ellos, en un registro medio cómodo para ambas voces que no presentan grandes dificultades pues se mueven por grados conjuntos, por lo que los intérpretes no necesariamente deberían ser cantantes profesionales pudiendo ser actores. El dramaturgo propone recrear la función trágica del coro clásico que actúa con réplicas a los diferentes diálogos, siendo la música claramente diegética.

V.6.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena

El compositor no ha sabido traducir musicalmente, en esta ocasión, el ambiente de la escena ni interpretar las directrices del dramaturgo ya que en vez de recrear la función trágica del coro clásico, el resultado es una escena de tono cortés con un tinte festivo popular.

El compás ternario de 3/8, el *tempo Andantino quasi allegretto* y la figuración rítmica rica en puntillos y dobles puntillos aportan este carácter popular a la música, reforzado por el tipo de acompañamiento de la orquesta, doblando las voces del coro y con frecuentes ritmos sincopados; así como por la instrumentación estridente elegida de clarines y trombones.

Otro factor en la orquestación que resulta claramente popular y, por lo tanto, ajeno a las necesidades dramáticas de la escena, son los cuatro compases con los que finaliza la introducción orquestal. Como se puede observar en el siguiente extracto musical, para

preparar la entrada de los cantantes la sección de cuerda en *pizzicato* presenta un diseño descendente sobre un acorde de tónica que establece la tonalidad de La M. Tras la entrada de los cantantes la sección de cuerda recupera el arco.

Violines 1º

Violines 2º

Violas

Violoncellos

Contrabajos

pizz

pizz

pizz

pizz

pizz

Asimismo resulta totalmente popular el cromatismo expresivo que repite en cuatro ocasiones en la melodía. Se ejemplifica tan solo una de las apariciones:

Tenores

Bajos

no te me mo - rir

no te me mo - rir

Con el mismo verso que se acaba de poner el ejemplo anterior, jugando con la figuración y las notas de paso para ornamentar el cromatismo a modo de ritardando melódico también muy acorde con la música popular, el compositor cierra la pieza, tal y como se puede ver a continuación:

Tenores
 Bajos

no — te — me — mo — rir.
 no — te — me — mo — rir.

Detailed description: This musical score is for two vocal parts, Tenors (Tenores) and Basses (Bajos). It is written in 3/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is characterized by a series of eighth notes with chromatic alterations, creating a 'ritardando' effect. The lyrics 'no te me mo rir.' are written below the notes, with horizontal lines indicating the syllable placement.

Frente a todas estas características propias de una música popular, llama la atención el trino seguido de un salto de sexta ascendente con el que principia la introducción orquestal, fácilmente identificable con la ópera italiana, según se puede ver en el siguiente extracto musical:

Flauta
 Oboes 1º y 2º
 Clarinetes 1º y 2º en La
 Violines 1º
 Violines 2º

Detailed description: This is an orchestral score extract for five instruments: Flute (Flauta), Oboes 1st and 2nd (Oboes 1º y 2º), Clarinets 1st and 2nd in B-flat (Clarinetes 1º y 2º en La), Violins 1st (Violines 1º), and Violins 2nd (Violines 2º). The music is in 3/8 time with a key signature of three sharps. The extract shows a trill (tr) followed by an ascending sixth interval, a characteristic motif of Italian opera. The Violins 2nd part starts with a forte (f) dynamic marking.

Por otra parte, la omisión de los versos originales del texto, “Cuán dulce, cuán santo/ tras noble querella/ de mano tan bella/ la palma tomar/. ¿Qué ofrece entre tanto/ el vil parricida?/ La sangre vertida/ con hierros premiar”, hace que se pierda el sentido premonitorio y trágico de la letra. Al desaparecer el texto que en un primer momento había propuesto Roca de Togores y en su lugar repetir cuatro veces el mismo estribillo, se fomenta el aspecto popular de la pieza.

Con todos estos elementos, el resultado es una pieza jocosa y jovial que recuerda a la música popular castellana o astur leonesa. Este factor sí que se corresponde perfectamente con el lugar geográfico donde se desarrolla el drama.

V.6.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto se presenta en una redondilla de arte menor o endecha que es una estrofa formada por cuatro versos hexasílabos con rima asonante en los pares, muy utilizada en seguidillas sevillanas y playeras y misma métrica con la que escribió Francisco Martínez de la Rosa la pieza de *Carnaval de La conjuración de Venecia* a la que también Ramón Carnicer puso música.

La longitud total de la pieza son 49 compases con una introducción de 12 compases y cuatro grandes frases de ocho compases (A, A', B y B') que coinciden con cada una de las repeticiones de la redondilla. La relación entre los versos y las frases musicales se puede apreciar en el Cuadro XXXV:

Cuadro XXXV: Coro masculino de Doña María de Molina

Versos del texto	Versos y rima	Texto del <i>coro masculino</i>	Nº compases y frases musicales
Cantemos al bravo	6 libre	(14-21) Cantemos al bravo valiente adalid, que en pro de las bellas no teme morir.	Frase a (4+4) anacrúsica en La M.
valiente adalid,	5+1 a		
que en pro de las bellas	6 libre		
no teme morir.	5+1 a		
Cantemos al bravo	6 libre	(22-29) Cantemos al bravo valiente adalid, que en pro de las bellas no teme morir.	Frase a' (4+4) anacrúsica en Mi M.
valiente adalid,	5+1 a		
que en pro de las bellas	6 libre		
no teme morir.	5+1 a		
Cantemos al bravo	6 libre	(30-37) Cantemos al bravo valiente adalid, que en pro de las bellas no teme morir.	Frase b (8) anacrúsica en La M.
valiente adalid,	5+1 a		
que en pro de las bellas	6 libre		
no teme morir.	5+1 a		
Cantemos al bravo	6 libre	(38-45) Cantemos al bravo valiente adalid, que en pro de las bellas no teme morir.	Frase b' (8) anacrúsica en La M.
valiente adalid,	5+1 a		
que en pro de las bellas	6 libre		
no teme morir.	5+1 a		

Como la letra se repite exactamente cuatro veces, el compositor diferencia las intervenciones con ligeras variaciones musicales. Las dos primeras intervenciones se diferencian porque están armonizadas de manera distinta: toda la frase A está en la tonalidad de La M mientras que la primera semifrase de A' modula a la tonalidad de Mi M. Las siguientes frases B y B', ambas en La M, son prácticamente iguales pues las variaciones de B' respecto a B hacen referencia a los adornos o al diseño rítmico. Otra diferencia es que mientras las frases A y A' poseían una dinámica de *forte*, las frases B y B' están escritas para ser interpretadas en *piano*, durante los cuatro primeros compases, y súbito *forte*, en los cuatro siguientes. Todas estas diferencias aparecen forzadas para evitar el tedio de la repetición mas sin una base dramática que las respalde ya que en ningún momento la

música expresa el sentido romántico del texto ya que también éste ha sido cercenado.

Desgraciadamente, todo el sentido premonitorio y el carácter trágico que el dramaturgo quería potenciar con la música, quedó imposibilitado en primer lugar por la amputación de los versos y, en segundo lugar y no menos importante, por la mala interpretación musical del carácter dramático de la escena por parte de Ramón Carnicer.

V.6.3.2 *Coro de mujeres*

Desde el punto de vista dramático el *Coro de mujeres* acontece en la quinta escena del acto cuarto, durante la noche en la iglesia de las Huelgas de Valladolid. La escena está alumbrada tan sólo por el reflejo de una hoguera para favorecer la emboscada preparada a la reina. Doña María de Molina, alertada por sus afines, pretende malograr la celada camuflándose entre las religiosas del convento.

Contrastando con el anterior momento musical interpretado por un coro masculino, en esta ocasión, es un coro de religiosas el que entona desde fuera del escenario y a capella una breve pieza imitando al canto gregoriano. La presencia de las religiosas no es necesaria en la escena ya que la funcionalidad de la música es puramente incidental con la finalidad de enriquecer el ambiente del convento.

La elección del compositor de un coro femenino a capella reproduce fácilmente la imagen de unas religiosas deambulando por el convento. La partitura está escrita para dos voces de tiple a una distancia de un intervalo de tercera y no existe una parte para arpa como se indica en la portada de la partitura⁶⁷⁰, ni en la didascalia del texto impreso⁶⁷¹. La eliminación del arpa resulta más acorde con la escena.

La tonalidad de la pieza es La bemol M y finaliza con una cadencia al relativo menor de Fa m. Dentro de un compás de 4/4, el compositor utiliza el diseño rítmico propio del *domine*, respetando perfectamente la acentuación del texto que procede de los primeros versos del famoso himno patriótico *Dios salve a la reina*. Al ser la composición tan breve

⁶⁷⁰ En la portada reza: “versículo del salmo Domine salvum fac regem con acompañamiento de arpa”.

⁶⁷¹ ROCA DE TOGORES, Mariano. *Doña María de Molina...*, p. 113: “Se oye un arpa”.

se presenta íntegramente a continuación:

The musical score consists of two systems, each with two staves. The first system is for Tipples 1ª and Tipples 2ª. The second system is for Tipples 1ª and Tipples 2ª. The lyrics are: 'Do - mi - ne sal - vum fac re - gem et e - xau - di nos in di - e qua in - vo - ca - ve - ri - mus te'.

El texto, al no aparecer ni en la edición impresa ni en el manuscrito, parece una elección propia del compositor o una directriz última del dramaturgo. En cualquier caso, la selección es muy acertada ya que la pieza se interpreta mientras se está preparando la emboscada contra su alteza real.

Como se ha podido comprobar a lo largo del estudio de la música del drama *Doña María de Molina*, existen claras diferencias entre lo que el dramaturgo había diseñado y lo que finalmente supusieron las intervenciones musicales. En primer lugar, la omisión en la escena segunda del primer acto del número de danza y canto o de la marcha según las fuentes; en segundo lugar, la supresión de las estrofas que contenían el significado premonitorio convirtiendo una escena trágica en una fiesta popular; y por último, la eliminación del arpa en la quinta escena del acto cuarto. Si bien los dos primeros cambios han supuesto un agravio para el conjunto del drama, la eliminación del arpa y la utilización de la letra del himno patriótico *Dios salve a la reina* en la última intervención lo han beneficiado.

V.6.4 La recepción por la crítica

Tal y como ya se había adelantado la puesta en escena fue elogiada de manera unánime por la prensa. En el *Semanario Pintoresco*, 30 de julio de 1837, se pudo leer:

[...] En la ejecución de un drama de tanto aparato y de tantos y tan importantes personajes es difícil llegar a la perfección, y singularmente con los escasos medios de nuestros teatros; sin embargo la empresa ha sabido vencer muchos inconvenientes y presentar este con decoro y aun grandeza, tanto la parte del movimiento escénico como en la riqueza de las decoraciones y el lujo de los vestidos [...]⁶⁷².

En el *Eco del Comercio*, 29 de julio de 1837:

[...] Muy bien se ha decorado el drama, y en su ejecución nada nos ha quedado que desear. Los vestidos eran bastante exactos, y con especialidad el del señor Mate, cuyos desvelos en esta parte hemos tenido ocasión de elogiar otras veces; las decoraciones pintadas por el señor Lucini son de muy buen efecto y no ajenas a la época. En fin, pocas veces o ninguna, hemos visto tanto esmero, tal reunión de circunstancias favorables para asegurar el éxito de un drama [...]⁶⁷³.

El actor Pedro González Mate, alabado en esta crítica por su buen gusto a la hora de elegir el vestuario, interpretaba el papel del médico judío Tubal.

El *Observatorio Pintoresco*, 30 de julio de 1837, también se sumo efímeramente a los elogios de la puesta en escena, tal y como se lee en el breve extracto que sigue:

[...] La parte escénica ha estado bien dirigida y en los trajes se ha observado toda la verdad posible [...]⁶⁷⁴.

La crítica en el *Semanario Pintoresco*, 30 de julio de 1837, además de con la puesta en escena, fue muy favorable elogiando la erudición del autor, la forma de presentar los

⁶⁷² *Semanario Pintoresco*, 30 de julio de 1837, nº 70.

⁶⁷³ *Eco del Comercio*, 29 de julio de 1837, nº 1186.

⁶⁷⁴ *Observatorio Pintoresco*, 30 de julio de 1837, nº 13.

acontecimientos fiel a la historia, la belleza poética de los versos y la interpretación de los actores. Asimismo dejó entrever un orgullo por la nueva generación de literatos que estaba inundando los teatros de la capital, como se puede apreciar en el siguiente extracto del artículo:

[...] Al fin, el teatro moderno nacional, dignamente representado por una corta, pero escogida porción de jóvenes poetas, toma en manos de estos aquel carácter original, filosófico y profundo que conviene al gusto del país, y a la exigencia verdaderamente grande de la moderna escena. Hoy la Talía española entra de lleno en esta nueva senda, y aparece coronado por sus manos otro nuevo campeón, otro joven también, que ha sabido encontrar en el polvo de los archivos materia a su argumento, y en el fuego de su imaginación colores verdaderamente poéticos con que engalanarle. Su nombre es D. Mariano Roca de Togores; su drama DOÑA MARÍA DE MOLINA [...] ⁶⁷⁵.

El *Eco del Comercio*, 29 de julio de 1837, planteó una similitud entre los partidarios de la sucesión a la corona de Isabel II y los partidarios en el drama del niño rey don Fernando IV; dejando entrever asimismo, la erudición del público madrileño, conocedor de la historia real y del drama de Tirso de Molina que versaba sobre los mismos acontecimientos:

[...] Con el objeto de solemnizar los días de nuestra reina gobernadora, dispuso la empresa de los teatros la representación de este bello drama, y su elección ha sido oportunísima. Doña María de Molina, madre del niño rey don Fernando el IV; el infante don Juan pretendiendo la corona del heredero de Sancho el Bravo, y el pueblo castellano combatiendo por la libertad y por su legítimo rey, presentan exactamente el cuadro animado de nuestra gloriosa revolución. Así es que halló (y no podía menos de suceder así), muy vivas simpatías en el pueblo madrileño, liberal por excelencia y amante decidido de sus reinas. Prolijo sería explicar el argumento de este drama, y además inútil puesto que apenas hay aficionado al teatro que no conozca la bellísima comedia del célebre Tirso de Molina *La prudencia en la mujer*, que gira sobre el mismo argumento, y en la que juegan casi los mismos personajes, incluso el judío, admirablemente delineado por aquel poeta [...] ⁶⁷⁶.

⁶⁷⁵ *Semanario Pintoresco*, 30 de julio de 1837, nº 70.

⁶⁷⁶ *Eco del Comercio*, 29 de julio de 1837, nº 1186.

En conjunto, la primera obra dramática de Mariano Roca de Togores fue muy bien acogida tanto por la crítica como por el público, como lo demuestran las siete funciones consecutivas que tuvieron lugar tras el estreno.

V.7 *Carlos II, el Hechizado*

El drama histórico en cinco actos en verso escrito por Antonio Gil de Zárate y música de Ramón Carnicer *Carlos II, el Hechizado*, se estrenó en el teatro Príncipe de Madrid el 2 de noviembre de 1837 en una función a beneficio del actor Julián Romea⁶⁷⁷. Desde antes del estreno el *Diario de Avisos*, 31 de octubre de 1837, ya anunciaba la obra como una de las grandes producciones nacionales originales resaltando la importancia de la temática y la puesta en escena, tal y como se puede leer a continuación:

[...] Se está ensayando para ejecutarse en la mayor brevedad, a beneficio del actor D. Julián Romea, el drama nuevo original, en 5 actos y en verso titulado CARLOS II EL HECHIZADO. El reinado de Carlos II, si bien es uno de los menos gloriosos de nuestra historia, ofrece sin embargo terribles lecciones a los pueblos y a los reyes, patentizando el abatimiento y la degradación a que unos y otros se ven conducidos por el despotismo y la superstición. Nadie ignora que el poder inquisitorial avasalló entonces a tal punto hasta la misma corona, que no pocas veces convirtió en monstruo de crueldad a un monarca naturalmente apacible y bondadoso. Los supuestos hechizos de aquel rey y los exorcismos a que le sujetaron, han quedado consignados en una célebre causa, cuyo original existe con circunstancias tales, que serían increíbles a no constar en documento tan auténtico. Por último, sabidas son las parcialidades que se formaron en el reino y las intrigas que hubo con motivo de la sucesión a la corona. Aprovechando todos estos datos, el autor del drama, ha intentado presentar un cuadro de tan señalada época, creyendo que podría ser nuevo e interesante en nuestra escena, si, lo que no piensa, hubiese logrado vencer las dificultades y escollos del asunto. Este es tal, que ha hecho tal vez preciso aventurar alguna cosa en la pintura de varios caracteres y en ciertas situaciones, así para alcanzar la verdad histórica, como para que produzca todo su efecto la terrible lección moral y política que debe resultar del conjunto de la obra; pero el autor espera que este ilustrado público le concederá la indulgencia que suele prestar a los que con producciones originales procurarán sacar nuestra literatura dramática del estado de dependencia en que se hallaba de los teatros extranjeros. La empresa por su parte nada ha omitido para poner este drama en escena con todo el aparato que requiere; dos decoraciones nuevas, pintadas por el profesor D. Francisco Lucini, muebles de la época, trajes y en fin cuanto ha sido necesario para presentar dignamente una producción original [...]⁶⁷⁸.

⁶⁷⁷ BHMM TEA 1-19-2

⁶⁷⁸ *Diario de Avisos*, 31 de octubre de 1837, nº 950.

El elenco en la primera representación estuvo distribuido de la siguiente manera:

Florencio, *paje del rey*: Florencio Romea, Romeíta

Fray Froilán Díaz, *confesor del rey*: Gregorio Lavalle

El rey Carlos II: Julián Romea

Inés: Matilde Díez

Harcourt, *embajador de Francia*: José Díez

Harrach, *embajador de Austria*: Carlos Spuntoni

El cardenal Portocarrero: Pedro López

El conde de Montalto, *presidente de Aragón*: José Bagá

El conde de San Esteban: Escobar

El conde de Frigiliana: Muñoz

El conde de Oropesa, *presidente de Castilla*: Pedro de Sobrado

El carcelero de la Inquisición: Antonio Alverá

Un comisario de la Inquisición: Lorenzo Ucelay

El capitán de los soldados de la Fe: José Castañón

El inquisidor general: José Pérez Plo

El prior de Atocha: Patricio

El vicario de las monjas del Rosario: Luis Fabiani

Un ujier de palacio: Lázaro Pérez

Un tahonero, un armero, un tabernero, un alguacil, un criado del conde de Oropesa, el Tremendo, un oficial de la guardia, un monje del Escorial, agentes 1º y 2º del motín, hombres 1º, 2º, 3º, 4º y 5º del pueblo, mujeres 1ª y 2ª del pueblo, muchachos 1º y 2º del pueblo, un capuchino, dos sacristanes, grandes, señoras, criados del rey, criados de Oropesa, pajes, guardias, alguaciles, familiares de la Inquisición, soldados de la Fe, hombres, mujeres y muchachos del pueblo, frailes de Atocha⁶⁷⁹.

⁶⁷⁹ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 156.

Gracias al estudio elaborado en esta investigación a partir de la reconstrucción de la cartelera teatral de la década romántica, 1834-1844, se puede constatar que el drama de Antonio Gil de Zárate *Carlos II, el Hechizado* se repuso en veintinueve ocasiones en esa década, tal como se puede apreciar en el siguiente Cuadro XXXVI:

Cuadro XXXVI: Representaciones de *Carlos II, el Hechizado* en la década 1834-1844

	abril	mayo	septiembre	noviembre	enero	marzo
Temporada1 837-1838				2 al 12	26 al 29	
Temporada1 838-1839			14 al 17			
Temporada1 840-1841		22 al 24				
Temporada1 841-1842		12 y 13				
Temporada1 842-1843	9 y 10					2, 3 y 5

El drama se puso en escena once veces consecutivas tras el estreno mas, numerosas dificultades impidieron reponerlo hasta el mes de enero. Cuando en esas fechas el drama por fin volvió a los escenarios un artículo en el *Diario de Avisos*, 23 de enero de 1838, lo recibió jubiloso:

[...] Cuando se puso en escena por primera vez el drama en 5 actos titulado CARLOS II EL HECHIZADO, fue tal la aceptación con que lo recibió el público, que apenas bastaron 11 representaciones consecutivas a satisfacer los deseos de la concurrencia, que cada vez aplaudía con más entusiasmo. Dificultades insuperables han imposibilitado hasta ahora la reproducción; y habiéndose conseguido por fin vencerlas, se volverá a presentar a la mayor brevedad posible, mediando además, para que así se verifique, los deseos manifestados en este sentido por muchas personas. El primer actor D. Carlos Latorre se ha encargado por obsequio al público y a la empresa, del papel que desempeñaba don Florencio Romea, cuya indisposición continúa [...]⁶⁸⁰.

⁶⁸⁰ *Diario de Avisos*, 23 de enero de 1838, nº 1035.

Casi un año después de su estreno y con el actor Florencio Romea recuperado, era anunciado con el mismo entusiasmo en el *Diario de Avisos*, 13 de septiembre de 1838:

[...] El actor don Florencio Romea que acaba de regresar después de una larga ausencia, restablecido ya de su penosa enfermedad, tendrá el honor de presentarse mañana viernes a desempeñar el papel de Florencio en el drama en 5 actos, titulado CARLOS II EL HECHIZADO. La empresa reproduce esta obra, tan aplaudida en todas sus representaciones, sin omitir ninguna circunstancia que pueda contribuir a hacerla tan interesante como en su aparición; y el señor Romea cuenta con la amable benevolencia de un público que le ha dado constantemente tantas pruebas de aprecio inequívoco [...] ⁶⁸¹.

Aunque en la temporada de 1839-1840 no se llevó a cabo ninguna representación del drama de Antonio Gil de Zárate *Carlos II, el Hechizado*, merece destacarse el mérito que supuso volver a los escenarios en las tres temporadas siguientes cuando bien podía haber pasado al olvido tal y como ya se ha visto ocurrió con otros dramas de esta época romántica.

V.7.1 Breve reseña biográfica de Antonio Gil de Zárate

Nació en El Escorial el 1 de diciembre de 1793 y murió en Madrid el 27 de enero de 1861. Hijo de actores, su madre Antonia Zárate era famosa por su belleza, fue educado en Francia de donde no regresó hasta 1811, si bien, tampoco permaneció de manera constante en España porque la situación represiva de la monarquía fernandina le obligó a exiliarse ⁶⁸².

Sus inicios como dramaturgo tuvieron lugar en Cádiz, puesto que no tenía permitida la entrada en Madrid, y allí escribió tres comedias de corte moratiniano: *El entremetido* (1822), *Cuidado con las novias* (1826) y *Un año después de la boda* (1826). En 1826 se le concedió permiso para regresar a la corte y continuó su carrera literaria con diversas traducciones que le conducirían a su época de esplendor durante el Romanticismo con los dramas: *Blanca de Borbón*, *Carlos II el Hechizado*, *Rosamunda*, *Don Álvaro de*

⁶⁸¹ *Diario de Avisos*, 13 de septiembre de 1838, nº 1266.

⁶⁸² *Teatro Romántico...*, p. 30.

*Luna, Un monarca y su privado, Matilde o A un tiempo dama y esposa, Cecilia o La ciegucecita, La familia de Falkland, El Gran Capitán, Guillermo Tell o Guzmán el Bueno*⁶⁸³. Perteneció a la Academia Española, al Ateneo y al Liceo de Madrid, así como escribió en periódicos como el *Semanario Pintoresco*, el *Eco del Comercio* y en *La Revista de Madrid*⁶⁸⁴.

Su preocupación por los sistemas de enseñanza en España propició la fundación de un Cuerpo de Inspectores de Enseñanza Primaria y trató de secularizar la enseñanza dejándola al margen de la iglesia. Este pensamiento se resume en su obra *De la instrucción pública en España* de 1855⁶⁸⁵. Junto a Pablo Montesino, pedagogo que luchó por una educación liberal en España, responsable de la fundación de la primera Escuela de Párvulos de Madrid y defensor de la educación femenina; creó la Escuela Normal Central de Maestros de Madrid y participó en el Plan Pidal de 1845, que defendía la enseñanza secundaria como derecho estatal⁶⁸⁶.

En 1843 fue nombrado oficial de secretaría de Gobernación, ascendió a jefe de sección en 1844 y sucesivamente a Director General de Instrucción Pública y a subsecretario del ministerio de la Gobernación. La revolución de 1854 le hizo cesar de este cargo hasta 1856, cuando volvería a ocupar un puesto oficial en el ramo de la Instrucción Pública⁶⁸⁷.

Su muerte a los 68 años de edad, dejó tras de sí una vida plena de triunfos en todas las disciplinas que acometió, desde la literatura hasta la política.

V.7.2 Estudio del texto dramático

Con el fin de establecer una relación entre las diversas intervenciones musicales y

⁶⁸³ GÓMEZ GARCÍA, Manuel. "Gil de Zarate, Antonio". En: *Diccionario Akal...*, p. 360.

⁶⁸⁴ OCHOA, Eugenio de. *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles...*, p. 39.

⁶⁸⁵ GIL DE ZÁRATE, Antonio. *De la Instrucción pública en España*. Edición facsímil íntegra más índice onomástico. Oviedo: Pentalfa, 1995.

⁶⁸⁶ *Enciclopedia popular de las Novedades: Diccionario de la conversación y la lectura*. Tres tomos. Madrid: Establecimiento Tipográfico las Novedades, 1859-1869, tomo 2, p. 334.

⁶⁸⁷ OCHOA, Eugenio de. *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles...*, p. 40.

el conjunto de la obra se presenta a continuación un estudio del texto utilizando el argumento para ejemplificar el uso de los principales recursos literarios y dramáticos característicos del drama romántico y de su puesta en escena.

V.7.2.1 Construcción teatral

En el siguiente Cuadro XXXVII se puede observar la distribución de las escenas en los cinco actos en los que está estructurado el drama así como las diferentes escenografías:

Cuadro XXXVII: Arquitectura del drama *Carlos II, el Hechizado*

Acto	Número de escenas	Escenografía
1º	8	Cámara del rey.
2º	13	Sacristía del convento de Atocha.
3º	10	Sala en casa del conde de Oropesa donde se va a celebrar la boda.
4º	De la 1 a la 5.	Calabozo de la Inquisición.
	Escenas 6 y 7.	Plaza donde se produce un motín popular.
5º	Escenas 1 y 2.	Panteón del Escorial.
	De la 3 a la 10.	Salón regio.

V.7.2.2 Argumento de *Carlos II, el Hechizado*

Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en Madrid en el siglo XVII. El personaje central es el rey Carlos II, último monarca de la casa de Austria. Enfermo mental tachado de endemoniado, obsesionado por el remordimiento de haber abandonado a una hija nacida de una relación de juventud, está abatido por tener que designar como heredero al nieto de Luis XIV, su enemigo. Encuentra consuelo en la protección que concede a su paje Florencio y a la bella Inés, su futura esposa; hasta que Inés es acusada de brujería y de haber hechizado al rey y abandona a los jóvenes a la santa Inquisición. La acusación proviene de Froilán, confesor del rey perdidamente enamorado de la joven y que se venga así de su desprecio. Cuando Inés está a punto de ser quemada en la hoguera, el rey

reconoce a Inés como su hija natural; pero es demasiado tarde para salvarla de las garras de la Iglesia.

V.7.2.3 Recursos románticos literarios

La temática de la obra es indudablemente romántica: el amor y el poder político, relacionadas ambas vertientes con la religión. El tema del amor versa sobre la futura boda del paje Florencio con la bella Inés, a la que Gil de Zárate añade el deseo libidinoso del confesor del rey, Froilán, quien persigue a la joven Inés desde hace mucho tiempo a pesar de sus votos religiosos. El amor y la felicidad de la pareja en este drama es impedido por los celos, el deseo y la venganza de un religioso, lo que deja ver un ataque frontal a la iglesia por parte del autor. La posición de Gil de Zárate es una expresión de su liberalismo político al atacar el dominio del clero tan propio del carlismo⁶⁸⁸. Ya desde la primera escena del primer acto pone en boca de Florencio un refrán popular con el que comienza el enfrentamiento: “¡Con la Inquisición, chitón!”⁶⁸⁹; pequeño prólogo de lo que terminará diciendo el mismo personaje cuando la Inquisición interrumpe la celebración de su matrimonio: “Maldito mil veces sea/ ese tribunal odioso,/ que siempre de sangre ansioso/ solo suplicios desea;/ que pretendiendo vengar/ del cielo la causa santa,/ la ofende, y al orbe espanta/ a fuerza de asesinar”⁶⁹⁰.

En el prólogo que precede a la edición de Buenos Aires de 1924, sin firmar, el autor cree que el público del tiempo de Gil y Zárate era inculto y no tenía verdaderos conocimientos para dictaminar si el personaje del confesor Froilán era exagerado, distorsionado y ridículamente caricaturizado por el dramaturgo con el fin de humillar a la figura de la iglesia. El autor de esta introducción considera que el público aplaudía el asesinato de Froilán al final del drama porque el traidor pagaba con la muerte y se dejaba arrastrar en su indignación rugiendo contra la religión y contra el clero aunque realmente estuvieran movidos por la trama argumental⁶⁹¹.

⁶⁸⁸ RIBAO PEREIRA, Montserrat. “El poder y la tiranía...”, p. 173.

⁶⁸⁹ GIL DE ZÁRATE, Antonio. *Carlos II, el Hechizado*. Buenos Aires: Editora Internacional, 1924, p. 19.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

Contraria a esta opinión es la de Montserrat Ribao Pereira que declara que el público no tuvo ningún problema en entender el mensaje del drama, publicado y representado en fechas muy cercanas a la desamortización eclesiástica de Mendizábal, así como para establecer un paralelismo entre la reina niña, Isabel, dominada por su madre la regenta María Cristina; y Carlos II, que subió al trono con cuatro años de edad y gobernó hasta su mayoría bajo la regencia materna⁶⁹².

El otro eje argumental, la permanencia en el poder del rey Carlos II, también está relacionado con la religión ya que es el tribunal de la Inquisición quien investiga la enfermedad mental del monarca como si de un hechizo se tratara. Asimismo, el dramaturgo incluye en el drama un motín popular movido por la seña “*Borbón y España*”⁶⁹³, conjuración que recuerda mucho a las representadas en otros dramas como *Adolfo*, *La conjuración de Venecia* o *Doña María de Molina*. El momento histórico escogido por el dramaturgo es especialmente significativo en la historia de España. La dinastía de los Austrias, inaugurada por Carlos V, significó esplendor político y artístico; alcanzó su punto álgido durante el reinado del padre de Carlos II, Felipe IV, el rey poeta, quien fomentó el renacimiento literario y artístico de España y presenció el apogeo del teatro español; y se vio concluida por un monarca enfermo a causa de problemas genéticos generados por los sucesivos matrimonios entre miembros de la misma familia, Carlos II *el Hechizado*. Un triste final para una gran Casa Real ya que, al no tener descendencia el rey Carlos II, tuvo que abandonar el poder en favor de los Borbones franceses⁶⁹⁴.

Una característica común a todos los dramas románticos es la muerte trágica de los amantes. En el primer cuadro del cuarto acto, cuando los protagonistas están encerrados en el calabozo de la Inquisición y consiguen verse brevemente gracias a la compasión del carcelero, ambos deciden envenenarse para eludir así el suplicio de la hoguera mas, Inés, en un acto de fortaleza, descarta la idea del suicidio porque implicaría la aceptación del delito de brujería del que se le acusa. Finalmente la protagonista paga con su vida en la hoguera, símbolo al que también se recurre en los dramas de *El Trovador* o *El cardenal* y

⁶⁹² RIBAO PEREIRA, Montserrat. “El poder y la tiranía...”, p. 183.

⁶⁹³ GIL DE ZÁRATE, Antonio. *Carlos II, el Hechizado*..., p. 47.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 9.

el judío, el falso crimen que se le imputa mientras que su amado se venga asesinando al confesor Froilán poniendo fin al drama de forma caballerosa y apasionada al grito de “¡Venganza!”⁶⁹⁵.

Una fórmula dramática romántica frecuente para intensificar el clima trágico es la *anagnórisis*. El autor utiliza este recurso en el papel de Inés doblemente: por un lado oculta el acoso que sufre la protagonista desde que era joven por parte del confesor real, Froilán; a la vez que esconde el parentesco entre el rey y la joven y hace creer al monarca que el origen de su enfermedad es un castigo divino por haber amado de joven a una mujer con la que tuvo una hija a la que abandonó sin saber que es la futura esposa de su paje Florencio. Si bien los personajes del drama van descubriendo estos acontecimientos a lo largo de la obra, el público, desde el inicio, ya tiene suficientes datos para anticiparse a los hechos.

El texto de *Carlos II, el Hechizado* se muestra perfectamente versificado pues el autor del drama no utiliza la técnica romántica de la alternancia entre el verso y la prosa, sino que se mantiene fiel a la vertiente poética. En cambio, el dramaturgo sí que continúa la línea de los dramas románticos precedentes al romper la regla de las tres unidades estableciendo dos ejes argumentales paralelos y desarrollando la acción dramática en más de veinticuatro horas. Tan sólo respeta la unidad espacial al transcurrir el drama íntegramente en la ciudad de Madrid.

Un recurso habitual de los dramaturgos románticos es el uso del monólogo. Durante el segundo acto del drama tienen lugar los monólogos de dos de los personajes: el de Froilán, en el que expresa su deseo de venganza a la vez que admite su culpa por sucumbir a los deseos de la carne; y el del rey, que rodeado de los retratos de sus antepasados admite su derrota y decide claudicar. Este monólogo del rey Carlos II arrodillado ante los cuadros de su familia recuerda a los monólogos de las protagonistas femeninas de *La conjuración de Venecia* y de *El Trovador*, arrodilladas frente a imágenes religiosas e interrumpidas musicalmente, que en el caso de Laura y Leonor es señal de que sus amantes se acercan, y en el caso de Carlos II, su delirio le lleva a percibir las voces del coro como una señal

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 67.

divina para que deje el trono a Felipe de Anjou.

El tratamiento de los personajes en *Carlos II, el Hechizado*, difiere considerablemente del de otros dramas románticos. El personaje del monarca Carlos II se presenta como un hombre débil, enfermo y preocupado por la inminente sucesión al trono de la dinastía de los Austrias. La cuestión sucesoria se desarrolla en la escena quinta del primer acto en una audiencia ante el rey a la que acuden los partidarios de los Austrias y de los Borbones. El autor nos presenta una escena magistral en la que diferentes grupos de personajes dialogan simultáneamente conspirando ante un monarca, ajeno a todo, en su propia cámara real⁶⁹⁶. En el segundo acto se representa un horroroso exorcismo, que seguramente nada tenga de histórico, en el que el monarca queda perfilado como un fantoche supersticioso y crédulo que se deja embaucar por sus súbditos que le hacen creer que un ridículo chocolate con restos de un cuerpo muerto que le ha sido administrado es el causante de su hechizo. La humillación a la que someten al monarca es primeramente psicológica para evolucionar a una parodia en la que le despojan de todas aquellas prendas símbolo de poder real. Gil de Zárate muestra una caricatura de la iglesia en esta escena pues presenta la institución plagada de monjas poseídas y clérigos que hablan directamente con Lucifer.

A diferencia de otros dramas románticos, en *Carlos II, el Hechizado*, no aparecen los personajes de la confidente y la del padre protector, ya que el padre es el mismo monarca y el encargado de impedir el matrimonio es el confesor Froilán. La pareja de enamorados sí que sigue el patrón romántico, siendo más importante el papel femenino de Inés sobre el que el autor hace confluir las tres relaciones amorosas perfiladas en el drama.

V.7.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena

Las acotaciones sobre la escenografía del primer acto tan sólo describen que la acción tiene lugar en la cámara del rey sin aportar más datos sobre el marco espacial en el que se desarrolla la escena⁶⁹⁷. El decorado en el que se desenvuelve el segundo acto está

⁶⁹⁶ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 156.

⁶⁹⁷ GIL DE ZÁRATE, Antonio. *Carlos II, el Hechizado...*, p. 11.

dividido en dos partes: una anterior, la sacristía del convento de Atocha, en la que se suceden los diálogos entre los distintos personajes; y otra posterior, separada de la primera por tres arcos o puertas a través de los que se ven los claustros y el patio, por la que los religiosos caminan en procesión. Ambas estancias están decoradas con los retratos de los reyes de España⁶⁹⁸. El efectismo visual de este acto aumenta hacia su término cuando tiene lugar una gradación de la luz ambiente que se reduce paulatinamente hasta desaparecer para destacar la entrada de varios frailes con cirios encendidos. Un sacristán coloca dos candeleros encima de la mesa consiguiendo así una iluminación focalizada sobre la figura del monarca⁶⁹⁹.

El tercer acto transcurre en la casa del conde de Oropesa donde se va a celebrar el matrimonio de los dos jóvenes, escenario que muestra cierta similitud con el banquete en casa de don Enrique en el drama *Doña María de Molina*. Según las acotaciones del texto, en el foro hay una puerta de dos hojas que comunica a la capilla donde tendrá lugar la celebración del matrimonio, y a la derecha del actor, un balcón por donde el conde de Oropesa se asoma para narrar los acontecimientos que se suceden en la calle⁷⁰⁰.

El primer cuadro del cuarto acto tiene lugar en los calabozos de la Inquisición y su austeridad contrasta con el siguiente cuadro en el que se representa un motín popular en una plaza. Esta revolución popular es un ejemplo del barullo romántico con constantes entradas y salidas de escena de una treintena de personajes secundarios y con intervenciones breves y ágiles de hasta seis personajes individuales y tres colectivos⁷⁰¹.

En el último acto se repite esta fórmula contrastante entre los dos cuadros escenográficos en los que se divide: el primer marco es el panteón del Escorial a oscuras y silencioso, elemento simbólico del Romanticismo ya utilizado en *La conjuración de Venecia*; y el revuelo en la calle al acercarse los reos a la hoguera, de nuevo otro símbolo, donde van a ser castigados por la Inquisición que se escucha desde el salón regio donde se desarrolla el último cuadro del drama. Gil de Zárate concibe este final del drama al uso

⁶⁹⁸ RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 158.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁰⁰ GIL DE ZÁRATE, Antonio. *Carlos II, el Hechizado...*, p. 41.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

romántico pero desde un planteamiento más narrativo que expositivo puesto que todos los episodios macabros quedan fuera de la vista del espectador⁷⁰².

V.7.3 Estudio de la música

La música del drama de Gil de Zárate *Carlos II, el Hechizado*, está compuesta por Ramón Carnicer. El compositor y el dramaturgo colaborarían de nuevo casi cuatro años más tarde en el también drama romántico estrenado en el teatro Príncipe de Madrid el 26 de abril de 1841, *Un monarca y su privado*⁷⁰³.

La música compuesta por Ramón Carnicer para el drama *Carlos II, el Hechizado* consta de dos piezas: *Coro de religiosos del convento de Atocha* y *Romance*⁷⁰⁴. La música del *Coro de religiosos del convento de Atocha* no se conserva en una partitura general sino en 19 *particellas* que corresponden a la voz del tiple primero, tiple segundo, tenor primero, tenor segundo, bajo, flauta, oboe, clarinete primero, clarinete segundo, trompa primera, trompa segunda, fagot, tuba, violín primero, violín segundo, violas, violoncellos, contrabajos, más una parte solamente vocal. El *Romance* sí que se conserva en una partitura general que incluye la voz del tiple y la del arpa.

A continuación, en el Cuadro XXXVIII, se ubican las intervenciones musicales y su duración en el conjunto del drama:

⁷⁰² RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación...*, p. 170.

⁷⁰³ *Eco del Comercio*, 26 de abril de 1841, nº 2552.

⁷⁰⁴ BHMM MUS 8-14.

Cuadro XXXVIII: Intervenciones musicales en *Carlos II, el Hechizado*

Acto	Música	Duración
1º	—	
2º	Escenas 1, 2 y 13: coro de religiosos. Escena 8: <i>De profundis</i> .	<i>Coro de religiosos del convento de Atocha: 44”</i>
3º	Escenas 4 y 6: timbales y clarines. Escena 9: romance para voz y arpa.	<i>Romance: 1' 30”</i>
4º	—	
5º	Escena 4: marcha fúnebre de tambores.	

Gracias al estudio de las didascalias del texto y de las anotaciones en los manuscritos se deduce que existía también otra intervención coral en la escena octava del acto segundo, *De profundis*, mas no hay partitura para dicho momento. El *De profundis* es un salmo penitencial propio de la liturgia en el que se suplica por la redención de los pecadores. Es de suponer que tanto la letra como la música que se utilizó en el drama sería extraída de las que se interpretaban en las ceremonias de difuntos y al no ser original de Ramón Carnicer, no se ha conservado junto a las otras piezas.

Desde el punto de vista dramático, los religiosos acompañarían a fray Mauro y al monarca al lugar donde se va a realizar el fraudulento exorcismo, entonando el *De profundis*. Una vez Carlos II ha sido despojado de todo su atuendo real y está preparado para comenzar el conjuro, los religiosos abandonan el lugar cantando de nuevo la pieza. La intención del dramaturgo al ubicar en este preciso momento una intervención musical sería aportar seriedad, importancia y religiosidad a la parodia que se está llevando a cabo con el exorcismo del monarca. La música se dispondría como falsa diégesis, es decir, se emplearía música diegética interpretada dentro de la escena pero con funcionalidad incidental, para ambientar la parodia, mas sin requerir la atención del espectador ya que sobre ella se imprime la acción. La didascalia que sugiere este acompañamiento musical es la siguiente: “*Un coro de religiosos entona el De profundis mientras se prepara el rey*

para el exorcismo”⁷⁰⁵.

Además de este momento musical, las didascalias nos muestran la existencia de música de fondo con timbales y clarines en las escenas cuarta y sexta del acto tercero y una marcha fúnebre de tambores en la escena cuarta del último acto.

En el caso del acto tercero, el dramaturgo utiliza el recurso literario del diálogo informativo en el que, los mismos personajes, relatan los acontecimientos que se suceden fuera de la escena creando así un escenario paralelo ilusorio. Las intervenciones musicales servirían para sostener e intensificar la narración de los personajes y no sería necesaria una partitura porque los mismos actores podrían improvisar los redobles y el sonido de clarines desde las cajas del escenario. La acción dramática transcurre en la casa del conde de Oropesa donde se va a celebrar el matrimonio de los dos jóvenes. El conde, alertado por el sonido de los timbales y los clarines, se asoma a la ventana desde donde narra cómo en la plaza se está leyendo un pregón que anuncia que la Santa Inquisición va a celebrar un auto público de fe. El acompañamiento de timbales y clarines desde fuera de la escena, que anuncian el inicio y el fin del pregón, enmarca la acción dramática en la imaginación de los espectadores. La didascalias que sugieren este acompañamiento musical son las siguientes: escena cuarta del tercer acto, “*Se oye a lo lejos el sonido de timbales y clarines*”⁷⁰⁶; escena sexta del tercer acto, “*Vuelven a tocar timbales y clarines antes del pregón*”⁷⁰⁷ y “*Vuelven a sonar timbales y clarines*”⁷⁰⁸.

En el último acto, Gil de Zárate no necesita la narración de ningún personaje porque la música por sí sola recrea el escenario paralelo. El dramaturgo muestra sobre el escenario al monarca solo en su salón regio mientras que la marcha fúnebre de los tambores procedente del exterior evoca la escena de la comitiva acompañando a los reos al suplicio. La didascalia que sugiere esta intervención musical es la siguiente: “*Se oye ruido de tambores que tocan una marcha fúnebre para acompañar a los reos al suplicio. Este ruido, débil al principio, irá aumentando para simular el acercamiento de la comitiva*

⁷⁰⁵ GIL DE ZÁRATE, Antonio. *Carlos II, el Hechizado...*, p. 32.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁰⁷ *Ibidem.*

⁷⁰⁸ *Ibidem.*

hasta llegar frente al palacio”⁷⁰⁹. De la anterior acotación se deduce que los encargados de tocar la marcha fúnebre con los tambores deberían simular el acercamiento de la comitiva. Nada hace pensar que fuera necesaria una partitura compuesta específicamente por Ramón Carnicer para este momento ya que, de nuevo, podrían ser los mismos actores los que improvisaran un ritmo con reminiscencias fúnebres. Como es evidente, la funcionalidad de estas intervenciones musicales sería incidental.

A continuación, y de manera individual, se procede al estudio de cada una de las intervenciones musicales compuestas por Ramón Carnicer.

V.7.3.1 Coro de religiosos del convento de Atocha

Desde el punto de vista dramático el *Coro de religiosos del convento de Atocha* acontece en las escenas primera, segunda y decimotercera del segundo acto en la sacristía del convento de Atocha por cuyos claustros caminan los religiosos. A instancias del poder eclesiástico más cercano a Carlos II, se ha organizado una rogativa en favor de la curación del rey que ultima en un maquiavélico exorcismo. Como se verá a continuación, durante todo el segundo acto el papel de la música es fundamental para la escena.

El *Coro de religiosos del convento de Atocha* es una pieza escrita para coro a cuatro voces y orquesta de cuerda y viento madera con tuba como representante de la sección de metales. Las voces del coro están escritas en un registro cómodo mas, presentan algún salto importante que reporta cierta dificultad interpretativa en lo que a la afinación se refiere, de lo que se infiere que los miembros del coro serían cantantes profesionales. La misma pieza se interpreta en tres ocasiones a lo largo del segundo acto variando tanto su funcionalidad dramática como la localización espacial de los intérpretes.

La primera vez, en la escena primera, los religiosos del convento de Atocha entonan el coro acompañado en procesión a la comitiva real por el fondo de la escena mientras que la orquesta permanecería en el foso. Esta primera vez la música es incidental ya que su función es meramente ornamental.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 50.

A continuación, en la escena segunda, el padre Froilán reflexiona en voz alta sobre el impío amor que hacia la joven Inés siente. Mientras el religioso se confiesa públicamente se deja escuchar otra vez el coro, esta de vez de fondo y procedente del exterior del escenario, para martirizar al confesor acusándole de sus pensamientos lascivos. La conexión de la música con el estado anímico del personaje se evidencia en los términos en los que continúa su monólogo:

[...] ¡Oh! ¡cuál mi pecho atormentan
esos místicos cantares!
Al oírlos, mis pesares,
mis furores se acrecientan [...] ⁷¹⁰.

La última intervención musical tiene lugar al final del acto en la escena trece. El rey, tras haberse escapado del exorcismo que le querían practicar, se arrodilla frente al cuadro del primer Austria de España, Carlos V, ante quien jura que los franceses nunca le quitarán el reino. Aprovechando su delirio, los partidarios de la dinastía borbónica dejan sobre una mesa una carta en la que el Pontífice Romano declara al de Anjou heredero al reino. Tras leer la epístola, se escucha de nuevo la música y el monarca cree reconocer en los cantos una señal celestial que le invita a claudicar en favor del de Anjou. El acto concluye con el monarca arrodillado asumiendo su destino hasta el término de la música. De igual manera que en la intervención anterior, la música se escucharía de fondo desde el exterior del escenario y actuaría como catalizadora de los sentimientos de los personajes por lo que su función es diegética aunque no se ejecute sobre las tablas.

El dramaturgo sorprende gratamente con este juego distinto a lo esperado: la música actúa sobre los personajes cuando su procedencia es oculta y es meramente ornamental cuando transcurre sobre la escena. Asimismo pone en evidencia la enajenación de ambos personajes, Froilán y el monarca, al sentirse aludidos e identificados con el significado de los versos que se cantan siendo la letra la misma en las dos intervenciones.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

V.7.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes

Ramón Carnicer consigue transmitir con esta pieza el carácter religioso necesario en la escena. En la introducción orquestal logra una sonoridad propia de un órgano mediante una cadencia al relativo menor de la tonalidad de la pieza Mi bemol M, Do menor, utilizando una dominante secundaria sobre el tercer grado, tal y como se puede apreciar a continuación:

Flauta

Oboe

Clarinete 1º en Sib

Clarinete 2º en Sib

Fagot

Trompa 1ª en Mib

Trompa 2ª en Mib

Tuba

Tiples 1ª

Tiples 2ª

Tenores 1º

Tenores 2º

Bajos

Violines 1º

Violines 2º

Violas

Violoncellos

Contrabajos

p

p

p

p

p

p

Introducción orquestal

Si bien las características psicológicas de los religiosos no precisan reflejarse a través de la música, sí que se observa que Ramón Carnicer ha empleado ciertos parámetros musicales que acompañan su condición monacal. El *tempo* escogido, *Andante*, y el compás de 2/4, favorecen el deambular en procesión de los religiosos mientras cantan. La relación entre las voces es constantemente de intervalos de octava o tercera mientras que la orquesta, o bien dobla las voces o igualmente realiza una armonización por terceras, recurso influenciado por la ópera italiana a la vez que resulta adecuado para una coral religiosa.

Tan sólo desentona con el ambiente de la escena la presencia de tubas en la plantilla de los vientos y los dos compases que el compositor ha elegido como cabeza de tema, pues utiliza un diseño rítmico de corchea con puntillo semicorchea en la parte débil y fuerte del compás, que sacan al oyente del convento y lo transportan momentáneamente a una escena festivo popular. En el resto de la melodía, aunque use la figuración de corchea con puntillo semicorchea, como no la emplea de manera consecutiva no evoca ambientes populares. A continuación se presenta la cabeza de tema para ejemplificar lo expuesto:

The musical score is for five vocal parts: Tiples 1ª, Tiples 2ª, Tenores 1º, Tenores 2º, and Bajos. The time signature is 2/4, and the key signature has two flats (B-flat major). The lyrics are 'de un rey ca - tó - li - co'. The notation shows a rhythmic pattern of a dotted quarter note followed by an eighth note, which is repeated across the five parts. The Tiples parts start with a 'B' (B-flat) and the Tenores parts start with a 's' (soprano). The Bajos part starts with a 'B' (B-flat).

V.7.3.1.2 Relación de los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto se presenta en estrofas de cuatro versos de arte menor pentasílabos con rima asonante en los pares y en los impares 5a 5a 5a 5a. El dramaturgo juega con la acentuación siendo los versos impares esdrújulos y los pares agudos. Podría denominarse copla aunque en este tipo de métrica lo habitual es que los versos pares rimen, mientras que los impares sean libres. El compositor asigna dos compases musicales a cada verso del texto. A pesar de que parte de esta asignación tan uniforme, el resultado final de la estructura es un tanto irregular. La duración total de la pieza es de 35 compases y se divide en las siguientes secciones: una introducción orquestal de seis compases, una frase A de trece compases y una frase A' de siete compases más una coda de nueve. El hecho de que la estructura sea tan desequilibrada podría deberse a que emplea la misma frase musical para la primera estrofa y la mitad de la siguiente, reservando el nuevo material musical para los dos últimos versos de esta estrofa y para la coda, tal y como se puede apreciar en el siguiente Cuadro XXXIX:

Cuadro XXXIX: *Coro de religiosos del convento de Atocha de Carlos II, el Hechizado*

Versos del texto	Versos y rima	Texto del <i>coro</i>	Nº compases y frases musicales
Oye benéfico,	6-1 a	(7-19) Oye benéfico, supremo Dios, de fieles súbditos la triste voz. Si Saúl réprobo por ti sanó	Frase a (8+4+1)
supremo Dios,	4+1 a		
de fieles súbditos	6-1 a		
la triste voz.	4+1 a		
Si Saúl réprobo	6-1 a		
por ti sanó	4+1 a		
de un rey católico	6-1 a	(20-26) de un rey católico ten compasión, de un rey católico ten compasión.	Frase a' (7)
ten compasión.	4+1 a		
		(27-35) ten compasión, ten compasión.	Coda (9)

Aunque la pieza se mantiene todo el tiempo sin modulaciones en la tonalidad de Mi bemol M, el compositor juega con la armonía para incluir ciertos adornos en la melodía que refuerzan su carácter religioso. Para destacar los versos “ten compasión de un rey católico ”, construye un acorde de dominante secundaria sobre el sexto grado con novena, cuya novena (Re bemol), el compositor emplaza en la melodía de las tiples primeras y tenores primeros, para hacerla destacar. Seguidamente conforma un acorde mayor sobre el segundo grado que rápidamente transforma en menor, posicionando la nota Do bemol que los distingue en la melodía de las tiples primeras y tenores primeros, tal y como se puede apreciar seguidamente:

Flauta

Oboe

Clarinete 1º en Sib

Clarinete 2º en Sib

Fagot

Trompa 1ª en Mib

Trompa 2ª en Mib

Tuba

Tiples 1ª

Tiples 2ª

Tenores 1º

Tenores 2º

Bajos

Violines 1º

Violines 2º

Violas

Violoncellos

Contrabajos

ten com - pa - sión de un rey ca - tó - li - co

ten com - pa - sión de un rey ca - tó - li - co

ten com - pa - sión de un rey ca - tó - li - co

ten com - pa - sión de un rey ca - tó - li - co

ten com - pa - sión de un rey ca - tó - li - co

Adornos en la melodía reflejo del dibujo armónico

Al comenzar la coda se puede apreciar un cromatismo en la melodía: Re bemol, Do, Do bemol, Si bemol, La becuadro, La bemol, Sol; coincidente con la reiteración, como una súplica, del verso “ten compasión”. Este cromatismo es un reflejo del dibujo armónico que sobre una pedal de tónica realizan el resto de voces: acorde de dominante secundaria con séptima sobre el primer grado; acorde de dominante secundaria sobre el segundo grado con la séptima en el bajo que transforma en acorde menor en la segunda parte del mismo compás; acorde de cuarta y sexta cadencial que, a través de un acorde de dominante secundaria con novena, resuelve en una dominante con séptima para concluir con una cadencia perfecta sobre la tónica, como se ve en el siguiente pasaje musical:

Flauta

Oboe

Clarinete 1° en Sib

Clarinete 2° en Sib

Tiples 1ª

Tiples 2ª

Tenores 1º

Tenores 2º

Bajos

Violines 1º

Violines 2º

Violas

Cellos y bajos

ten com - pa - sión ten com - pa - sión

ten com - pa - sión ten com - pa - sión

s ten com - pa - sión ten com - pa - sión

s ten com - pa - sión ten com - pa - sión

ten com - pa - sión ten com - pa - sión

Coda

Ramón Carnicer no emplea exclusivamente la armonía como herramienta al servicio del texto. La figuración empleada colabora con el sentido dramático resaltando palabras importantes de la esencia del texto como “Dios”, tal y como se aprecia en el siguiente extracto:

The image shows a musical score for five voices, grouped by a large bracket on the left. The voices are labeled: Tiples 1ª, Tiples 2ª, Tenores 1º, Tenores 2º, and Bajos. The music is in 2/4 time and B-flat major. The lyrics are: O - ye be - né - fi - co su - pre - mo Dios. The score is written for five staves, each with a different clef and key signature. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllable placement. The word 'Dios' is written at the end of each line, with a final note on a whole note.

Ramón Carnicer consigue en esta primera composición del drama *Carlos II, el Hechizado*, crear una pieza breve y redonda que no canse al espectador, ya que se interpreta en tres ocasiones, a la vez que representar musicalmente el ambiente que se respira en los claustros de un convento con recursos como el que se ha comentado del cromatismo final.

V.7.3.2 Romance

Desde el punto de vista dramático el *Romance* acontece en la escena novena del tercer acto en la casa del conde de Oropesa donde se va a celebrar el matrimonio de los dos jóvenes. Inés interpreta esta pieza acompañándose de un arpa a petición del rey para

recobrase de su delirio tras haber recordado el olor a muerte que despedía la hoguera donde se quemaron cincuenta herejes el día de su boda.

El *Romance* es una pieza compuesta para voz y arpa. Puesto que la pieza se canta sobre el escenario por la protagonista femenina, Inés, la actriz que interpretaba este papel, Matilde Díez, necesariamente debería contar con conocimientos musicales y del canto suficientes, no solo para afrontar las dificultades de la melodía, sino también para efectuar con virtuosismo las grandes cadencias que aparecen. El arpa, según se puede leer en la didascalia: “*Hacen traer un arpa para que Inés cante y tranquilice al monarca*”⁷¹¹, también estaría sobre el escenario y su ejecutante tan solo representaría el papel de músico.

Evidentemente la música es diegética ya que es parte de la escena. La letra de la pieza establece un símil entre una barquilla y una persona enamorada ya que la embarcación busca su descanso en el puerto de la misma manera que el amante en el matrimonio. De esta manera, la música, además de apaciguar la enajenación del monarca, preludia la celebración del casamiento, acontecimiento que no llega a suceder porque Froilán acusa a Inés de brujería y es llevada a los calabozos. Se puede apreciar aquí otra intención dramática a través de la intervención musical al crear un ambiente placentero anterior al conflicto para incrementar de manera drástica la tensión de la escena.

Por lo tanto, Gil de Zárate ubica la música en este preciso momento con tres funcionalidades: terapéutica con el monarca, como marco a una celebración y como catalizadora de la tensión dramática al resaltar el contraste entre escenas consecutivas.

A su vez, Ramón Carnicer evoca el carácter placentero de la pieza con el balanceo que propicia el acompañamiento arpegiado del arpa dentro de un compás de 6/8 en un *tempo Andantino*. La línea melódica dulce y delicadamente ornamentada describe al personaje de Inés. El *bel canto* de la ópera es el referente del compositor para reflejar a través de la música a una mujer dulce y frágil pero con la dignidad y la personalidad de una futura esposa, haciéndola brillar como cantante al acometer una melodía rica en grandes saltos, ornamentos y lucidas cadencias. El virtuosismo de la voz se corresponde con la

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 43.

grandiosidad de la introducción a solo del arpa basada en un gran proceso cadencial. Como el arpista es parte de la escena y se supone sería un músico contratado para acompañar la boda, está totalmente justificado dramáticamente su virtuosismo.

V.7.3.2.1 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

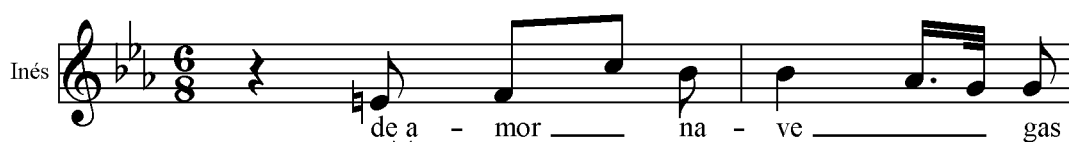
El texto se presenta en dos redondillas: estrofas de cuatro versos octosílabos con rima consonante 8- 8a 8a 8-; y cada verso se corresponde con dos compases musicales. La longitud total de la pieza es de 29 compases con la siguiente estructura: una introducción para arpa de seis compases, una frase A de doce compases, una frase A' de diez compases más uno conclusivo para el arpa sola. La relación entre los versos del texto y las frases musicales se puede apreciar en el siguiente Cuadro XL:

Cuadro XL: Romance de Carlos II, el Hechizado

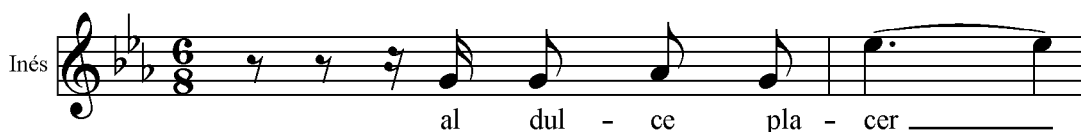
Versos del texto	Versos y rima	Texto del <i>romance</i>	Nº compases y frases musicales
Barquilla que sin recelo	8 libre	(8-19) Barquilla que sin recelo en el mar de amor navegas boga, boga que ya llegas el ansiado puerto a ver. Luce el sol de tu ventura la mar sonríe en bonanza	Frase a (12) anacrúsica.
en el mar de amor navegas	8 a		
boga, boga que ya llegas	8 a		
el ansiado puerto a ver.	7+1 libre		
Luce el sol de tu ventura	8 libre		
la mar sonríe en bonanza	8 a		
y el viento de la esperanza	8 a	(20-29) y el viento de la esperanza te lleva al dulce placer, y el viento de la esperanza te lleva al dulce placer.	Frase a' (10) anacrúsica.
te lleva al dulce placer.	7+1 libre		

La tonalidad del *Romance* es Mi bemol M, igual tonalidad que la pieza anterior coral. Esta no es la única similitud con la anterior intervención musical compuesta por Ramón Carnicer para este drama pues, como se ha podido observar en el Cuadro XL, la estructura mantiene la misma irregularidad: emplea la misma frase musical para la primera estrofa y la mitad de la siguiente, reservando el nuevo material musical para los dos últimos versos de esta estrofa.

Los grandes saltos en la melodía propios del *bel canto*, son utilizados por el compositor para realzar la expresividad de las palabras del texto. En el siguiente ejemplo se puede observar como mediante un salto de quinta justa ascendente resalta la palabra “amor”:



Asimismo, se puede apreciar como el compositor destaca la expresividad de la palabra “placer” mediante un salto ascendente de sexta menor:



En este último caso, la utilización de una figuración más larga sobre la que descansa la palabra, contribuye a su encumbramiento. De igual manera juega el compositor con variaciones en las figuraciones rítmicas y en los acentos musicales para diferenciar las distintas repeticiones de este último verso de la composición “te lleva al dulce placer”. La

primera ocasión en la que presenta el verso, el compositor duplica su principio, “te lleva”, empleando una apoyatura para resaltar la acentuación de la primera sílaba de la palabra “lleva”, si bien con más énfasis la primera vez, como muestra la figuración más larga de corchea con puntillo, según se aprecia en el siguiente extracto musical:



La segunda aparición del verso la presenta el compositor profusamente ornamentada mediante una figuración muy ágil como anticipo a la cadencia final donde a la vez que la cantante luce su máximo esplendor siguiendo la línea del *bel canto*, el final del verso se magnifica como se ve a continuación:



Aunque, como ya se ha mencionado, la totalidad de la pieza está en la tonalidad de Mi bemol M, el compositor modula en dos ocasiones con el fin de destacar el significado de los versos. En primer lugar, presenta una inflexión a la tonalidad de Si bemol M para acompañar el último verso de la primera estrofa “el ansiado puerto a ver”, que sería la forma poética de nombrar al matrimonio. Dicha inflexión se puede observar en el siguiente pasaje musical:

Inés

el an - sia - do puer - to a ver

Arpa

Para acompañar los dos primeros versos de la segunda estrofa, cargados de optimismo y candidez, “Luce el sol de tu ventura/ la mar sonríe en bonanza”, el compositor modula a la tonalidad del homónimo menor, Mi bemol m. Esta tonalidad la abandona al concluir la frase con una semicadencia al quinto grado de la tonalidad principal de Mi bemol M, tal y como se puede apreciar a continuación:

Inés

Lu - ce el sol de tu ven - tu - ra la mar sor - r  - e en bo - nan - za

Arpa

El compás de 6/8 de la pieza también es acorde con el significado de la letra ya que imita el balanceo propio de la barquilla de la que habla el texto. Este recurso es similar al que dramáticamente ya utilizó Carnicer en la *Barcarola* de *La conjuración de Venecia, año de 1310*.

En esta pieza, el compositor establece una relación muy coherente entre la dramaturgia y los parámetros musicales que utiliza como herramientas al servicio de los versos. En general, es de destacar la importancia de la música en todo el drama de *Carlos II, el Hechizado* tanto por sus numerosas intervenciones, como por las diferentes funcionalidades con las que actúa en cada ocasión, como por la perfecta simbiosis entre el dramaturgo y el compositor que consiguen que la música enriquezca en todo momento la escena.

V.7.4 La recepción por la crítica

El estreno del drama *Carlos II, el Hechizado*, suscitó críticas enfrentadas. Por un lado en el *Semanario Pintoresco Español*, 3 de diciembre de 1837, se subrayó negativamente la arbitrariedad con la que el dramaturgo se había alejado de la historia citándose la atribución de una hija al impotente Carlos II y el hecho de dibujar como inquisidor, tirano y sacrílego al buen padre fray Froilán. Se critica asimismo el tratamiento dado a este personaje ya que, según el articulista, el dramaturgo lo perfila como la representación del mal con atuendo religioso, que se muestra más tirano cuanto más débil se presenta el monarca; y que cuando relata las penitencias a las que se somete para castigarse por la pasión carnal que sufre, las flagelaciones, ayunos y lechos de piedra, no hace más que aumentar la libidinosidad del personaje en vez de despertar la compasión del espectador⁷¹².

La crítica publicada en *El Español*, 7 de noviembre de 1837, tras el estreno, resultó en cambio muy grata destacando la numerosa y brillante concurrencia:

[...] No se interrumpieron los aplausos hasta que cesó la representación: crecieron al

⁷¹² *Semanario Pintoresco Español*, 3 de diciembre de 1837, nº 88.

final los bravos y las palmadas reclamando la presencia del autor, y en su defecto con las más insignes muestras de agrado, oyó el público de boca del Sr. Julián Romea el nombre del conocido literato D. Antonio Gil y Zárate [...] ⁷¹³.

Teniendo en cuenta que el número de representaciones fue considerablemente elevado, se puede concluir que el drama de Antonio Gil de Zárate *Carlos II, el Hechizado* despertó suficiente entusiasmo como para ser considerada una de las obras imprescindibles de la dramaturgia romántica. Asimismo, de entre las piezas musicales del drama, destacó el *Romance* cantado por Matilde Díez en el personaje de Inés, cuya partitura en versión reducida para canto con acompañamiento de piano y guitarra se puso a la venta, tal y como anunciaba el *Diario de Avisos*, 17 de septiembre de 1838 ⁷¹⁴.

⁷¹³ *El Español*, 7 de noviembre de 1837, nº 736.

⁷¹⁴ *Diario de Avisos*, 17 de septiembre de 1838, nº 1270.

V.8 *Adolfo*

El drama original en cuatro actos y en prosa escrito por Fulgencio Benítez y Torres y música de Ramón Carnicer *Adolfo*, se estrenó en el teatro Príncipe de Madrid el 13 de julio de 1838⁷¹⁵. Con anterioridad, la prensa confirmaba que el drama del joven Fulgencio Benítez había recibido la aprobación de la comisión de literatos de la empresa de los teatros para ser representado durante la temporada de 1838-1839, tal y como se puede leer a continuación:

[...] Según hemos podido saber, principia este año cómico con bastante escasez de producciones originales. Sin embargo, nos han informado de dos dramas que deben estar ya en poder de la empresa de teatros, primeras composiciones de jóvenes que se dedican a la difícil carrera dramática. Uno de ellos titulado *Adolfo*, escrito por don Fulgencio Benítez, cuenta ya con la aprobación de distinguidos literatos y es muy probable se ejecute dentro de breve tiempo [...]⁷¹⁶.

El día del estreno el *Diario de Avisos*, 13 de julio de 1838, anunciaba el drama de la siguiente manera:

[...] A las ocho y media de la noche: se pondrá en escena un drama nuevo original en cuatro actos titulado *Adolfo*. En este drama se estrenará una decoración ejecutada por el profesor don Francisco Lucini [...]⁷¹⁷.

Sobre el elenco de actores que estrenó el drama, tan sólo se conoce por el *Diario de Avisos*, 4 de agosto de 1838, que los papeles femeninos estarían representados por Bárbara Lamadrid, Teodora Lamadrid, María Córdoba y Vicenta Sierra; y los masculinos por Julián Romea, Pedro de Sobrado, José Castañón, Juan Latorre, Pedro López, Lorenzo París, Lorenzo Ucelay, Gregorio Lavalle, Carlos Spuntoni, Felipe Reyes, Fernando Guerra y Eustaquio Mínguez; pero sin especificar la distribución de los distintos papeles que son los que a continuación se enumeran:

⁷¹⁵ BHMM TEA 1-7-11.

⁷¹⁶ *El Panorama*, 26 de abril de 1838, nº 5, segundo trimestre, tomo primero.

⁷¹⁷ *Diario de Avisos*, 13 de julio de 1838, nº 1204.

Conde de Rizari

Clementina, *su hija*

Adolfo, *su amante*

María, *madre de Adolfo*

Paulina, *hermana de Adolfo*

Duque de Rimini

Su secretario

Un criado del duque

Guillermo, *conjurado*

Roberto, *conjurado*

Sofía, *criada*

Tres jóvenes que hacen diversos papeles, pueblo, jugadores, conjurados, un oficial de la guardia del duque⁷¹⁸.

Gracias al estudio elaborado en esta investigación a partir de la reconstrucción de la cartelera teatral de la década romántica, 1834-1844, se puede constatar que el drama de Fulgencio Benítez y Torres, *Adolfo*, se repuso en cuatro ocasiones: dos días más tras su estreno, 14 y 15 de julio; y en el mes de agosto de ese mismo año de 1838 los días 4 y 5, lo que no puede considerarse un éxito.

V.8.1 Breve reseña biográfica de Fulgencio Benítez y Torres⁷¹⁹

Fulgencio Benítez y Torres nació en Córdoba en 1812, hijo de Roquesa de Torres y Rafael Benítez y Moreno, persona cultivada que estudió Filosofía y Teología, cofundador de la Academia General de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba y escritor inédito de trabajos sobre historia y filosofía. Fulgencio Benítez y Torres no defraudó a su

⁷¹⁸ *Ibid.*, 4 de agosto de 1838, nº 1226.

⁷¹⁹ Tras haber consultado las principales fuentes de documentación biográfica se constata que, lamentablemente, las referencias a la persona de Fulgencio Benítez y Torres son escasas.

erudito progenitor ya que, además de su dedicación a las letras, estudió medicina y la ejerció en Villa del Río⁷²⁰.

Sus ideas liberales exaltadas le acarrearían numerosos altercados durante la represión fernandina. Acudió a Madrid para desarrollar su carrera literaria que abarcó diferentes géneros: poesía, artículos periodísticos, teatro, cuentos y novela. Su obra teatral más importante fue *Adolfo*, aunque también escribió otras dos obras dramáticas: la comedia *Juzgar por las apariencias* y el drama *Áurea de Cuteclara*⁷²¹.

En 1841 fue desterrado a Córdoba por leerle un poema al general Diego de León cuando iba a ser ajusticiado por un intento de sublevación contra el general Espartero. A su regreso a Córdoba no fue bien acogido por su familia y creció su adicción por el opio. Entre visita y visita a sus enfermos, cuando se sentía demasiado afectado por el consumo de la droga, entraba en un cuerpo de guardia y hacía que le pegaran para así poder seguir atendiendo a sus pacientes. Falleció en Córdoba a la temprana edad de 32 años siendo enterrado en la fosa común del Cementerio de la Salud⁷²².

V.8.2 Estudio del texto dramático

Se presenta a continuación un estudio del texto utilizando el argumento para ejemplificar el uso de los principales recursos literarios y dramáticos característicos del drama romántico y de su puesta en escena.

V.8.2.1 Construcción teatral

En el siguiente Cuadro XLI se puede observar la distribución de las escenas en los cuatro actos en los que está estructurado el drama así como las diferentes escenografías:

⁷²⁰ FRAGERO GUERRA, Carmen. “La novela romántica: Aportación del cordobés Fulgencio Benítez y Torres (1812-1844)”. En: *Los románticos y Andalucía*. Diego Martínez Torrón (ed.). [Córdoba]: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1997, pp. 149- 174.

⁷²¹ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás. “Benítez y Torres, Fulgencio”. *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1994.

⁷²² FRAGERO GUERRA, Carmen. “La novela romántica: Aportación del cordobés...”, pp. 152-155.

Cuadro XLI: Arquitectura del drama *Adolfo*

Acto	Número de escenas	Escenografía
1º	De la 1 a la 4.	Habitación modesta con algún mueble de lujo antiguo.
	De la 5 a la 10.	Gabinete en cuyo fondo se ve la entrada a un salón de baile.
	Escena 11.	Casa de juego.
	De la 12 a la 14.	Habitación de Clementina.
2º	De la 1 a la 2.	Habitación de Adolfo.
	Escena 3.	Salón de un castillo donde se reúnen los conjurados.
3º	12	Habitación del palacio del duque de Rimini.
4º	De la 1 a la 3.	Salón de un castillo donde se reúnen los conjurados.
	De la 4 a la 11.	Habitación del palacio del duque de Rimini.

Según se puede apreciar en el Cuadro XLI, es de destacar la longitud del primer acto, que consta de catorce escenas divididas en cuatro cuadros contrastantes, que el autor aprovecha para presentar los diferentes pilares argumentales sobre los que se sustenta la trama de la obra.

V.8.2.2 Argumento de *Adolfo*

Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en Nápoles en el siglo XVI. Adolfo es un joven huérfano de padre, de origen desconocido y de clase humilde que está enamorado de Clementina quien a su vez le corresponde. El inconveniente es que el padre de Clementina, el conde de Rizari, quiere casar a su hija con el duque de Rimini. Adolfo prueba suerte con el juego para hacer crecer su fortuna mas no lo consigue y Clementina se ve obligada a casarse con el duque de Rimini. Un desconocido llamado Guillermo, intercede a favor de Adolfo pagando las deudas que éste ha adquirido en el juego y le ofrece su amistad y la de otros hombres antiguos conocidos de su padre. A través de Guillermo, Adolfo descubre que su padre había sido el favorito del rey hasta la llegada a la corte del duque de Rimini, quien desacreditó a todos los que rodeaban al monarca para

hacerse un sitio a su vera, llegando incluso a conseguir que al padre de Adolfo lo encarcelaran y ejecutaran. El duque de Rimini, y ahora esposo de Clementina, es un tirano que tiene aterrorizada a la ciudad de Nápoles y contra el que un grupo de conjurados constituido por Guillermo y los antiguos amigos del padre de Adolfo se van a levantar en armas. Adolfo decide apoyar la conjuración y consigue infiltrarse en el palacio del duque de Rimini para conseguir la correspondencia particular entre el duque y sus colegas que le servirá de pruebas ante el rey para demostrar todos los crímenes cometidos por el tirano.

El duque de Rimini al enterarse de que la correspondencia está en manos del rey y de que los conjurados están entrando en el palacio, decide utilizar a su mujer para tenderle una emboscada a Adolfo. Clementina intenta salvar a su amado Adolfo de la trampa gritando su nombre y el duque la hiere. Los conjurados, con el joven enamorado al frente, entran en la sala y matan al duque, mas ya es demasiado tarde para Clementina quien expira de la mano de Adolfo.

V.8.2.3 Recursos románticos literarios

El drama de *Adolfo* posee prácticamente todas las características de los dramas románticos. La temática está dividida en dos ejes argumentales indudablemente románticos: el amor y la libertad. El tema del amor está relacionado con la diferente posición social de los enamorados y, como es común en los dramas románticos, el padre se opone a la relación y se inclina por asegurar el bienestar de su hija mediante un ventajoso y rentable matrimonio con el duque de Rimini. El otro eje de la trama es la liberación de Nápoles del poder tirano del duque de Rimini, doble enemigo del protagonista: político y amoroso. La religión está presente a lo largo del drama y relacionada con la protagonista femenina, Clementina, quien sufre por haber pronunciado un falso juramento ante Dios al entregarse en matrimonio al duque de Rimini sin amarlo. La muerte trágica común a todos los dramas románticos también sucede en el drama de Fulgencio Benítez y Torres: Clementina muere asesinada por el duque de Rimini ante la mirada de su amado Adolfo.

Una fórmula dramática romántica frecuente para crear expectación adelantando información al público mientras que a los personajes se les oculta es la *anagnórisis*.

Fulgencio Benítez y Torres utiliza este recurso literario en el personaje de Adolfo, quien cree tener un origen humilde y poco a poco va descubriendo que su padre fue el favorito del rey, hombre de gloria en toda Italia y poseedor de grandes riquezas hasta que el duque de Rimini lo desacreditó, lo mandó apresar y ejecutar, y ocupó su lugar junto al monarca.

Fulgencio Benítez y Torres optó por escribir el drama en su totalidad en prosa sin recurrir a la alternancia con el verso tan característico en los dramaturgos románticos. Como es conocido, en los dramas del Romanticismo se rompen las unidades de acción, tiempo y de lugar. En este caso el dramaturgo respeta la unidad espacial ubicando todo el drama en la ciudad de Nápoles mas, infringe la de acción al desarrollar dos ejes argumentales paralelos y la temporal al transcurrir más de veinticuatro horas en el total de la acción dramática. Igualmente, el autor juega con el tiempo a la manera romántica estableciendo un plazo del que depende la felicidad de los amantes, que son los ocho días que Adolfo posee para enriquecerse y ser digno de Clementina antes de que se case con el duque de Rimini.

Un recurso habitual de los dramaturgos románticos es el uso del monólogo y Fulgencio Benítez y Torres lo utiliza para que los personajes manifiesten sus intenciones y sentimientos a los espectadores: la ambición y la pasión de Adolfo, el amor de Clementina, la venganza y el miedo del duque de Rimini ante la conjuración que se está gestando y los planes del criado infiltrado para favorecer la conspiración.

El diseño de los personajes en el drama *Adolfo* es fiel a la estética romántica. El protagonista masculino es heroico y está decidido a luchar firmemente para vengar a su padre y lograr ser aceptado entre los miembros de la clase alta para ser digno de la mano de Clementina. La protagonista femenina presenta ciertos paralelismos con la protagonista del drama de Martínez de la Rosa *La conjuración de Venecia, año de 1310*. Como Laura, Clementina también es huérfana de madre y respeta a su progenitor por el que está dispuesta a hacer el sacrificio de aceptar un matrimonio sin amor. Junto a Clementina aparece la figura constante de los dramas románticos del aya confidente, Sofia. La otra figura que se repite en la dramaturgia romántica es la del padre protector que impide la felicidad de la pareja de enamorados, que en el drama de *Adolfo* es el personaje del conde

de Rizari. El duque de Rimini es el personaje que representa el mal; por un lado como rival amoroso y por otra parte, como tirano que tiene sometido al pueblo de Nápoles y que consiguió su puesto de poder ordenando la ejecución del padre de Adolfo. De nuevo se puede apreciar la similitud de este personaje con el de Pedro Morosini, juez y presidente del tribunal de los Diez, máximo exponente del poder contra el que luchaba Rugiero en el drama *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa.

El resto de los personajes del drama de Fulgencio Benítez y Torres enriquecen una puesta en escena inconfundiblemente romántica con sus constantes movimientos escénicos y su presencia figurativa dentro de los diferentes cuadros escenográficos.

V.8.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena

La puesta en escena del drama *Adolfo*, dentro de una estética indefectiblemente romántica, presenta dos novedades: la repetición en el cuarto acto de decorados empleados en actos anteriores y el suministro de información sobre los detalles escénicos a través de las descripciones de algunos personajes y no exclusivamente a partir de las acotaciones.

El primer acto se divide en cuatro cuadros. El primero representa una estancia de la casa de Adolfo decorada con modestia y, como reminiscencia de épocas más prósperas, con algunos muebles antiguos de lujo⁷²³. El segundo cuadro, mucho más dinámico, representa un salón de juegos con sala de baile al fondo del que llegan los ecos de la música⁷²⁴. La casa de juego es el tercer cuadro de este primer acto y en él se ven numerosas mesas rodeadas de jugadores⁷²⁵. El acto se cierra con el cuarto cuadro en la habitación de Clementina⁷²⁶.

El segundo acto principia de nuevo en una estancia de la casa de Adolfo, su dormitorio, decorada con la misma humildad que el espacio que anteriormente se había mostrado de la misma vivienda al comienzo del drama⁷²⁷. El segundo cuadro de este acto

⁷²³ BENÍTEZ Y TORRES, Fulgencio. *Adolfo*. Madrid: Imprenta de D. José María Repullés, 1838, p. 1.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 17.

saca a los personajes de una escenografía modesta para adentrarlos en un salón de un castillo donde se reúnen los conjurados alrededor de una mesa sobre la que reposa un símbolo romántico característico que es el reloj de arena⁷²⁸.

El tercer acto transcurre íntegro en una habitación del palacio del duque de Rimini y a través de la descripción que hace Adolfo cuando se adentra para inspeccionarla, se conoce que estaría adornada con espejos venecianos, cortinas bordadas en oro y que una puerta daría paso al gabinete donde tras unas cortinas se encontraría el lecho nupcial⁷²⁹.

Como se ha avanzado anteriormente, los espacios escénicos del último acto son repeticiones de decoraciones empleadas en otros actos: el primer cuadro es el mismo que el segundo cuadro del acto segundo, el salón del castillo donde se reúnen los conjurados⁷³⁰; y el último cuadro representa la misma estancia del palacio del duque de Rimini donde transcurrió el acto tercero⁷³¹. A pesar de que los decorados son conocidos, el tratamiento de las escenas corales en este último acto, realza la puesta en escena presentando momentos bulliciosos, con diferentes focos de atención, consiguiendo así el máximo efectismo romántico.

Si bien no se encuentran ni en las didascalias ni en el texto referencias a la iluminación de la escena, sí que se aportan datos en relación con el vestuario. La primera aparición del protagonista tiene lugar al principio del drama cuando atraviesa por el foro embozado, entrada que recuerda a la del protagonista de *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas⁷³². En el segundo cuadro de este primer acto, en el salón de juegos con una sala de baile al fondo, Adolfo porta un traje barato contrastando con los tres jóvenes que asisten a la fiesta elegantemente vestidos⁷³³. A partir de la descripción que hace el protagonista al ver entrar a su amada al salón de baile, se conoce que Clementina viste un traje sencillo pero exquisito⁷³⁴. La última referencia al vestuario atañe a los conjurados en

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 43.

⁷³² *Ibid.*, p. 1.

⁷³³ *Ibid.*, p. 5.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 6.

el segundo cuadro del acto segundo, a los que describe vestidos con trajes de diversas condiciones para destacar que son un grupo de personas de distintos orígenes unidas tan sólo por una causa común: liberar a la ciudad de Nápoles de la tiranía del duque de Rimini⁷³⁵.

El máximo efectismo escénico de este drama tiene lugar en el cuarto acto y la música, como se verá a continuación, es el elemento fundamental en esta espectacularidad.

V.8.3 Estudio de la música

La música del drama de Fulgencio Benítez y Torres *Adolfo*, está compuesta por Ramón Carnicer y se conserva en una partitura general de seis hojas⁷³⁶. A continuación, en el Cuadro XLII, se ubican las intervenciones musicales y su duración en el conjunto del drama:

Cuadro XLII: Intervenciones musicales en *Adolfo*

Acto	Música	Duración
1º	Escena 5: Música de baile.	
2º	—	
3º	—	
4º	Escenas 1 y 2: Canción patriótica e himno guerrero.	<i>Canción: 2' 15"</i>

Además del momento musical que se corresponde con la partitura de Carnicer, del estudio de las didascalias del texto y de las anotaciones en los manuscritos se deduce que la escena quinta del acto primero debería estar acompañada con música, mas no hay partituras para dicho momento. Las didascalias que sugieren este acompañamiento musical son las siguientes: “*Gabinete en cuyo fondo se ve la entrada de un salón de baile*”⁷³⁷. “*Se*

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁷³⁶ BHMM MUS 743-34

⁷³⁷ BENÍTEZ Y TORRES, Fulgencio. *Adolfo...*, p. 5.

oye música dentro”⁷³⁸. Esta intervención musical tendría una funcionalidad incidental utilizándose tan sólo para ambientar la escena sin requerir la atención del público ya que sobre ella se imprimen diálogos.

A continuación se procede a analizar la intervención musical compuesta por Ramón Carnicer.

V.8.3.1 Canción en el Adolfo

Desde el punto de vista dramático la *Canción* acontece en las escenas primera y segunda del acto cuarto en un salón del castillo. Adolfo y el resto de los conjurados están celebrando el futuro éxito de la sublevación que van a llevar a cabo esa misma noche para acabar con el poder autoritario y dictatorial del conde de Rimini. Uno de los jóvenes reunidos estima conveniente que ellos, como en toda revolución, posean un himno propio que les enardezca y que quizá, si el destino les diera la espalda, les sobreviva. El joven propone unas coplas que los conjurados, entre conversaciones en las que trazan planes de futuro o hablan del miedo a la batalla, corean animados por el alcohol.

La *Canción* es una pieza escrita para tenor solista, coro masculino y orquesta de cuerdas y viento madera con clarines como metales. El tenor solista es el joven que propone las coplas, mientras que el coro lo conforman el resto de los conjurados que intervienen en el estribillo. La música es claramente diegética ya que está interpretada dentro y por los personajes que conforman la escena. La orquesta estaría situada en el foso ya que carece de interés dramático su aparición en la escena.

El dramaturgo propone una intervención musical en este momento para relajar la tensión escénica y conseguir así un contraste más efectista con el golpe de Estado y la tragedia final. La letra es la propia de un himno guerrero que enardece a los conjurados.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 6.

V.8.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes

Ramón Carnicer presenta una pieza en la que aúna el carácter guerrero con el festivo. La celebración del futuro asalto está bañada en alcohol por lo que el compás de 6/8 es una buena elección ya que en su esencia se puede encontrar tanto el gesto del brindis, como el balanceo de los borrachos cuando cantan en grupo. El tempo escogido, *Allegreto*, fomenta asimismo la efusividad de los participantes. La melodía, cómoda para todos los registros, sencilla y que se desplaza por grados conjuntos, expresa el carácter marcial de los conjurados con sus figuraciones apuntilladas a la vez que con tintes populares imita las cantinelas de los tugurios. Los instrumentos melódicos doblan la melodía, al unísono, octavada o por terceras, mientras que el acompañamiento es ligero y frecuentemente sincopado con silencios en las partes fuertes del compás, resaltando el aspecto más popular de la pieza. La elección de la forma bipartita con alternancia entre el estribillo y las coplas donde el coro masculino responde enérgicamente a las estrofas que entona el joven conjurado, resulta muy acertada tanto para representar el carácter festivo como el guerrero.

La tonalidad de Fa M, muy tonal y con frecuentes pedales sobre la tónica y la dominante, favorece los momentos festivos mientras que las modulaciones al modo menor, Re m, oscurecen la celebración y recuerdan la misión que tienen que llevar a cabo. Si bien Ramón Carnicer incluye metales y coro masculino para aportar brillantez y ardor al grito guerrero, resta espontaneidad al joven conjurado que propone el himno al introducir la pieza con un solo de orquesta de 18 compases en los que presenta las dos frases musicales que van a acompañar al estribillo en su primera aparición. Resulta asimismo excesivo y poco justificable dramáticamente la gran escala ascendente al unísono que realiza prácticamente toda la orquesta sobre el acorde de subdominante con la que concluye la introducción orquestal.

Por supuesto, todos estos factores entran en la convención teatral ya que, por otro lado, fuera del plano de la ficción, resultaría imposible que los conjurados conocieran la letra del estribillo de un himno que supuestamente se está gestando en ese momento en la escena.

V.8.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto se presenta en una sextilla en el estribillo: estrofa de seis versos de arte menor con rima consonante con la disposición 7a 7- 6b 7a 7- 6b; y en octavillas, estrofas de 8 versos heptasílabos con esquema de rima consonante 7- 7a 7a 7b 7- 7c 7c 7b, en las coplas. El compositor establece una distribución regular de cuatro compases por verso en las octavillas, mientras que para la sextilla plantea una disposición peculiar: cada verso y medio de la sextilla se corresponde con cuatro compases. La relación entre los versos del texto y las frases musicales se pueden observar en el siguiente Cuadro XLIII:

Cuadro XLIII: Estribillo y primera copla de la canción de Adolfo

Versos del texto	Versos y rima	Texto de la <i>canción</i>	Nº compases y frases musicales	Estructura del texto
En el golfo las olas	7 a	(19-26) En el golfo las olas se agitan con bramidos de horrible furor.	Frase a (4+4)	Estribillo
se agitan con bramidos	7 libre			
de horrible furor.	5+1 b			
Nuestras madres y hermanas	7 a	(27-34) Nuestras madres y hermanas nos gritan libertad y venganza y honor.	Frase a' (4+4)	
nos gritan libertad y	7 libre			
venganza y honor.	5+1 b			
En el golfo las olas	7 a	(35-42) En el golfo las olas se agitan con bramidos de horrible furor.	Frase b (8)	
se agitan con bramidos	7 libre			
de horrible furor.	5+1 b			
Nuestras madres y hermanas	7 a	(43-54) Nuestras madres y hermanas nos gritan libertad y venganza y honor. Si libertad venganza y honor.	Frase c (8+4) + 4 instrumental.	
nos gritan libertad y	7 libre			
venganza y honor.	5+1 b			
Volad oh compañeros	7 libre	(59-66) Volad oh compañeros volad a la batalla	Frase a (4+4)	Copla
volad a la batalla	7 a			
arroje la metralla	7 a	(67-74) arroje la metralla el cóncavo metal.	Frase a" (4+4)	
el cóncavo metal.	6+1 b			
Volad y vuestro acero	7 libre	(75-82) Volad y vuestro	Frase d (8)	

aterre a los tiranos	7 c	acero aterre a los tiranos		
empuñen vuestras manos	7 c	(83-90) empuñen vuestras	Frase d' (8)	
la antorcha y el puñal.	6+1 b	manos la antorcha y el puñal.		

Como se puede apreciar en el Cuadro XLIII, la canción que interpretan Adolfo y los conjurados presenta un equilibrio musical perfecto: 32 compases para el estribillo y otros 32 para cada copla. En cambio, no es tan lógica la relación del texto con las frases musicales. Resulta extraño que acompañe de forma prácticamente igual la primera aparición del estribillo y la primera octavilla de la copla, ambas desarrolladas en la tonalidad principal de la pieza de Fa M con una modulación final al relativo menor; y que para la segunda parte del estribillo emplee material musical nuevo sobre un pedal de dominante de Re menor que le retorna sin preámbulos a la tonalidad original de Fa M.

Para realizar el tránsito entre el estribillo y la copla a solo, el compositor insiste en la repetición del diseño armónico (IV-V-V-I), concordando con la reiteración del texto “libertad y venganza y honor” para hacer hincapié en el significado de la letra que motiva a los conjurados a emprender el golpe contra el duque de Rimini, tal y como se puede ver seguidamente:

Flauta

Oboe 1º y 2º

Clarinete 1º y 2º en Do

Fagot 1º y 2º

Trompa 1ª y 2ª en Fa

Clarines 1º y 2º en Fa

Trombón

Tenor 1º

li ——— ber ——— tad y ven - gan - za ——— y ho - nor

Tenor 2º

li ——— ber ——— tad y ven - gan - za y ho - nor

Bajo

li - ber - tad y ven - gan - za y ho - nor

Violines 1º

Violines 2º

Violas

Violoncellos y contrabajos

Tránsito del estribillo a la copla a solo

Al concluir el estribillo y tras una breve pausa marcada por un calderón sobre un silencio de negra comienzan las coplas cantadas por el solista. Este calderón es un efecto muy acertado desde el punto de vista musical pero no del dramático.

El nuevo material musical aparece en la segunda octavilla de la copla ya que la primera, como ya se ha comentado, posee las mismas frases musicales que el estribillo en su primera aparición. Al comenzar la segunda octavilla, el tenor solista canta los versos “Volad y vuestro acero/ aterre a los tiranos” sobre un pedal de dominante que, con una función ornamental, forma primeramente un acorde de dominante secundaria con séptima sobre el sexto grado, al que posteriormente añade su novena la cual destaca posicionándola en la melodía mas sin influir en el significado de la letra. Este acorde resuelve en un acorde sobre el segundo grado que se transforma en un acorde de dominante secundaria con novena sobre el segundo grado, con la nota Si becuadro que es la tercera mayor del acorde en la melodía haciendo un cromatismo Si bemol, Si becuadro, Do. La figuración rítmica y la concordancia entre el cromatismo y la palabra “aterre”, hacen que más que un canto parezca un grito de guerra. Además, consigue repetir el dibujo cromático con el que había jugado al principio de la frase con la palabra “volad” medio tono por encima, resultando un poco más duro al oído. En el siguiente extracto de la pieza se puede apreciar lo hasta ahora expuesto:

Flauta

Oboe 1º y 2º

Clarinete 1º y 2º en Do

Fagot 1º y 2º

Trompa 1º y 2º en Fa

Clarines 1º y 2º en Fa

Trombón

Tenor 1º

vo — lad — y vues-tro a — ce-ro a — te — rre a los ti — ra - nos

Tenor 2º

Bajo

Violines 1º

pp

Violines 2º

Violas

Violoncellos y contrabajos

Dibujos cromáticos en la melodía

A pesar de que Ramón Carnicer en toda la pieza respeta siempre la acentuación de las palabras haciendo coincidir la parte fuerte del compás de 6/8 y las figuraciones más largas con las sílabas tónicas, sorprende la relación entre la letra de los dos últimos versos de la segunda octavilla de la copla y la frase musical, ya que la figuración rítmica de negra con puntillo ligada a negra alarga en exceso la primera sílaba de cada compás, tal y como se puede observar a continuación:

The musical score is written for a 6/8 time signature. The vocal line (Tenor 1º) includes the following lyrics: em — pu — ñen vues — tras ma — nos — la an - tor — cha — y el pu — ñal. The instrumental parts include Flauta, Oboe 1º y 2º, Clarinete 1º y 2º en Do, Fagot 1º y 2º, Trompa 1º y 2º en Fa, Clarines 1º y 2º en Fa, Trombón, Tenor 2º, Bajo, Violines 1º, Violines 2º, Viola, and Cellos y bajos.

Armónicamente, esta última frase también es singular ya que modula al relativo menor, tonalidad en la que va a concluir la sección correspondiente a las coplas a solo, provocando un contraste significativo con la estridencia del estribillo en el modo mayor y con la entrada del coro masculino y el *tutti* orquestal, según se ha podido apreciar en el ejemplo anterior.

Con esta composición, Ramón Carnicer consigue representar perfectamente el carácter dramático de la escena a través del *tempo* y el compás elegido, la armonía, el diseño melódico, la forma y la plantilla mas, olvida en determinados momentos que la música es una herramienta al servicio del conjunto del drama y presenta una pieza con independencia propia precedida de una gran introducción orquestal y calderones que identifican perfectamente las diferentes secciones. El afán de magnificar la música la ha convertido en un estorbo para la escena.

V.8.4 La recepción por la crítica

La crítica publicada en *El Panorama*, 19 de julio de 1838, fue muy considerada con el novel autor eximiéndole de un análisis exhaustivo de los diferentes aspectos dramáticos y valorando su ingenio espontáneo y pasional que conmovió al público:

[...] Esta producción se puso en escena en la noche del viernes pasado: fue aplaudida en extremo: el público pidió el nombre del autor, y no contento con saberlo, pidió que el autor mismo saliese al proscenio. Salió con efecto el Sr. Benítez Torres, y el público le acogió con una salva de palmadas [...]⁷³⁹.

La reseña que apareció en el *Eco del Comercio*, 19 de julio de 1838, incluía un resumen del argumento del drama dedicando unas breves líneas de opinión cuyas críticas coincidían con las de *El Panorama*:

[...] Escenas hay de efecto en este drama que fueron justamente aplaudidas y merecieron el honor de que se declarase el nombre del autor don Fulgencio Benítez y Torres a

⁷³⁹ *El Panorama*, 19 de julio de 1838, n° 17, segundo trimestre, tomo primero.

petición del público, perdonando la languidez de algunas escenas y el lenguaje muy mediano en que está escrito el drama [...]⁷⁴⁰.

En el *Diario de Avisos*, 4 de agosto de 1838, como anuncio a la reposición de la obra, se presentaba el siguiente comentario:

[...] Esta obra, la primera de su autor en literatura dramática, es de pura invención. En ella ha procurado delinear algunos caracteres interesantes, y combinar varias situaciones en las cuales los sentimientos predominantes del corazón humano fijen la atención del espectador, por su importancia esencial, sostenida con una dicción castiza y animada. Para el desempeño de la composición, según el plan que se propuso el ingenio, ha tenido que luchar con varios inconvenientes que se han esquivado en lo posible; quedando sin embargo el de cambiarse algunas decoraciones a vista, circunstancias de que se hace mención en este anuncio por ser excepcional en la general estructura del drama moderno [...]⁷⁴¹.

Como se ha podido observar, la crítica no hizo hincapié en aspectos como la temática de la obra, la escenografía, el vestuario y su exactitud histórica, la interpretación y los movimientos escénicos de los actores o la música. A pesar de que los críticos favorecieron generosamente al dramaturgo, este hecho no se reflejó en las representaciones, ya que pronto se eliminó el drama de la cartelera. El abandono de la capital por causas políticas y la temprana muerte del autor tampoco permitieron vislumbrar su alcance dentro de la dramaturgia romántica.

⁷⁴⁰ *Eco del Comercio*, 19 de julio de 1838, n° 1540.

⁷⁴¹ *Diario de Avisos*, 4 de agosto de 1838, n° 1226.

V.9 Amor venga sus agravios

El drama original en cinco actos y en prosa escrito por Luis Senra y Palomares y música de Ramón Carnicer *Amor venga sus agravios*, se estrenó en el teatro Príncipe de Madrid el 28 de septiembre de 1838⁷⁴². Fue la vuelta al teatro de José Espronceda, quien presentó este drama, escrito en colaboración con Eugenio Moreno López, ocultando ambos nombres bajo el seudónimo Luis Senra y Palomares. El drama se anunció en el *Eco del comercio*, 29 de septiembre de 1838, utilizando como reclamo que la música estaba compuesta por Ramón Carnicer:

A las siete y media de la noche: se ejecutará un drama nuevo original en cinco actos titulado: *Amor venga sus agravios*. La fábula de este drama, primer ensayo de un nuevo ingenio, es de libre invención; pero la fidelidad histórica del cuadro, en las costumbres, en las creencias, y en la dirección de las pasiones retrata con escrupulosa intención la sociedad española del tiempo de Felipe IV en la mocedad de aquel príncipe con su corte alegre y festejadora. La viveza del diálogo, lo castizo de la expresión, el realce poético del colorido, y sobre todo, el sello verdaderamente español que distingue a este drama, hacen esperara la empresa una favorable acogida de parte del público, amante de nuestra literatura nacional. En cuanto a trajes, decoraciones, y demás servicio de la escena, no se ha perdonado gasto ni esfuerzo alguno para que todo sea conforme a lo que el asunto del drama requiere. En el acto segundo se cantará un romance nuevo, con acompañamiento de arpa; y en el quinto una canción *báquica* coreada, también nueva. Ambas composiciones han sido expresamente escritas por el maestro don Ramón Carnicer⁷⁴³.

En la primera página del manuscrito figura el reparto del estreno:

Doña Clara de Toledo, *marquesa de Palma*: Matilde Díez

Don Álvaro de Mendoza: Julián Romea

Conde de Piedrahita: Pedro López

Don Pedro Figueroa: Florencio Romea, Romeíta

⁷⁴² BHMM TEA 1-7-12.

⁷⁴³ *Eco del comercio*, 29 de septiembre de 1838, nº 1612.

Padre Rafael: Pedro de Sobrado

Pacheco: Ildefonso de Zafra

Robleda: Luis Fabiani

Rendones: José Castañón

Muzquiz: Gregorio Lavalle

Felipe IV, *a los dieciocho años*: José Díez

Conde duque de Olivares: Ángel López

Abadesa: Jerónima Llorente

Teresa, *demandadera*: Catalina Bravo

Otañez, *escudero de la marquesa*: Fernando Guerra

Fortuira: María Vierge

Beatriz: Trinidad Parra

Dorotea: Concepción Lapuerta

Margarita: María Córdoba

Chamocín y músicos que hablan: Eustaquio Mínguez, Vicente Santa Coloma, Ignacio Hernández

Viejas que hablan: Valentina Muñoz y Francisca Casanova

Una criada, convidados, monjas, una novicia, un ujier, una tapada: Sras María Fabiani, Vicenta Sierra y Fernanda López; Sres José Ramírez, Lorenzo París, Lorenzo Ucelay, Felipe Reyes, Carlos Spuntoni, Joaquín Lledó, Joaquín Barja y Domingo José Martínez.

Gracias al estudio elaborado en esta investigación a partir de la reconstrucción de la cartelera teatral de la década romántica, 1834-1844, se puede constatar que el drama de Luis Senra y Palomares *Amor venga sus agravios* tan solo se repuso en dos ocasiones más en los días siguientes a su estreno, el 29 y 30 de septiembre, sin cumplir así las expectativas del articulista del *Eco del comercio*, 29 de septiembre de 1838, quien auguraba una buena acogida por parte del público madrileño⁷⁴⁴.

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

V.9.1 Breve reseña biográfica de José Espronceda

José de Espronceda nació el 25 de marzo de 1808 en Pajares de la Vega, cerca de Almendralejo en Badajoz, hijo de María del Carmen Delgado y del teniente coronel Juan de Espronceda, militar de carrera. En 1820 la familia de Espronceda se trasladó a Madrid y el joven, como muchos otros de los literatos de la época, estudió con Alberto Lista. En 1823 se afilió a la *Sociedad Secreta de los Numantinos* junto a otros ingenios de las letras como Patricio de la Escosura o Ventura de la Vega. El 25 de abril de ese mismo año, Espronceda fundó la *Academia del Mirto* bajo la tutela de Alberto Lista en la que participó también Eugenio de Ochoa. En 1825, la *Sociedad Secreta de los Numantinos* fue denunciada por la autoridades y Espronceda tuvo que cumplir una condena de tres meses de encierro en un convento-prisión de Guadalajara⁷⁴⁵.

Tras este incidente político, José Espronceda se embarcó hacia Lisboa donde conoció a Teresa, quien sería el amor de su vida. Las autoridades lusitanas también lo detuvieron y expulsaron del país emigrando a Londres donde entraría en contacto con otra sociedad secreta conocida como *Los unidos contra los tronos y clero* o *Los emprendedores de la anarquía*. En 1829 abandonó Londres y, tras una breve estancia en Bruselas, se instaló en París, ciudad de donde de nuevo le invitaron a salir por participar en la lucha contra voluntarios realistas, y se exilió a Burdeos. En 1832 regresó a Londres unos meses para volver a instalarse en París junto a Teresa quien había abandonado a su marido y a sus hijos. En 1833, gracias a la amnistía de María Cristina una vez fallecido Fernando VII, regresó junto a Teresa a España con quien al año siguiente tendría una hija: Blanca de Espronceda⁷⁴⁶.

A su regreso a Madrid comenzó a escribir en los principales periódicos liberales *El Siglo*, *La Revista Española* y *El Español*, y el 25 de abril de 1834 estrenó en el teatro de la Cruz la comedia *Ni el tío ni el sobrino*, en colaboración con Antonio Ros de Olano⁷⁴⁷. Tres meses más tarde fue desterrado a Badajoz por colaborar en la sociedad secreta *La*

⁷⁴⁵ ALONSO CORTÉS, Narciso. *Espronceda. Ilustraciones biográficas y críticas (en su centenario)*. Valladolid: Santarén, 1945.

⁷⁴⁶ CARNERO, Guillermo. *Espronceda*. Madrid: Júcar, 1974.

⁷⁴⁷ *Diario de Avisos*, 25 de abril de 1834, nº 115.

Isabelina. A su regreso a Madrid, publicó la *Canción del pirata* en el periódico *El Artista*⁷⁴⁸, y *El mendigo* y *El verdugo* en *La Revista Española*⁷⁴⁹. En 1836, en el periódico *El Español*, publicó *El reo de muerte*, *Libertad, igualdad y fraternidad* y fragmentos de *El estudiante de Salamanca*⁷⁵⁰. Ese mismo año, el dramaturgo finalizó su relación con Teresa quien moriría tres años más tarde. Durante los siguientes dos años fue propuesto como candidato a diputado por Granada y Badajoz, formó parte de la junta directiva del *Liceo Artístico y Literario* de Madrid, y estrenó su drama romántico *Amor venga sus agravios* en el teatro Príncipe de la capital⁷⁵¹.

En 1840 publicó su primer libro de poesías⁷⁵² y en 1841 fue nombrado secretario de Legación en los Países Bajos. Al poco tiempo, en 1842, regresó a España para desempeñar el cargo de diputado por la provincia de Almería y el 25 de mayo de ese mismo año, a la edad de 34 años y tras una agitada vida unida por igual a la literatura, el amor y la política, murió a consecuencia de una difteria de laringe⁷⁵³.

Lamentablemente, del colaborador de Espronceda en el drama *Amor venga sus agravios*, Eugenio Moreno López, no se han podido incluir datos biográficos en esta investigación ya que, tras consultar las principales fuentes de documentación biográfica se ha constatado que no existen referencias a su persona.

V.9.2 Estudio del texto dramático

Con el fin de establecer una relación entre las diversas intervenciones musicales y el conjunto de la obra se presenta a continuación un estudio del texto utilizando el argumento para ejemplificar el uso de los principales recursos literarios y dramáticos característicos del drama romántico y de su puesta en escena.

⁷⁴⁸ *El Artista*, 26 de enero de 1835, tomo I, entrega IV, pp. 43-44.

⁷⁴⁹ *La Revista Española*, 6 de septiembre de 1835, nº 190.

⁷⁵⁰ *El Español*, 7 de marzo de 1836, nº 128.

⁷⁵¹ *Eco del comercio*, 29 de septiembre de 1838, nº 1612.

⁷⁵² ESPRONCEDA, José de. *Poesías*. Madrid: Imprenta de Yenes, 1840.

⁷⁵³ ESPRONCEDA, José de. *Antología poética*. Edición de Gabriela Pozzi. Madrid: Akal, 1999.

V.9.2.1 Construcción teatral

En el siguiente Cuadro XLIV se puede observar la distribución de las escenas en los cinco actos en los que está estructurado el drama así como las diferentes escenografías:

Cuadro XLIV: Arquitectura del drama *Amor venga sus agravios*

Acto	Cuadro	Número de escenas	Escenografía
1º	1º	3	Calle con árboles en el parque del Retiro.
	2º	4	Medianoche. Calle con unas rejas de un jardín.
2º	1º	11	Estrado de doña Clara.
3º	1º	2	Antecámara de audiencias en el palacio del Buen Retiro.
	2º	3	Sala en casa de doña Clara.
4º	1º	4	Salón lujoso pero desordenado donde varios juegan en casa de Mendoza.
	2º	7	Una celda de un convento de noche.
5º	1º	1	Banquete en un salón del palacio de Mendoza. Al fondo un jardín.
	2º	5	Celda de Clara iluminada por la luna.

V.9.2.2 Argumento de *Amor venga sus agravios*

Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en Madrid en 1623. Don Álvaro de Mendoza es un joven a quien su tío quiere casar con su prima doña Clara de Toledo, marquesa de Palma, quien a su vez está enamorada de don Pedro Figueroa que le corresponde pero es un pobre gallego sin título nobiliario. Mendoza, quien en principio no mostraba ningún interés por Clara, al observar los galanteos secretos de su futura esposa con Figueroa, determina convertirse en el marqués de Palma a toda costa. Deliberadamente, sabiendo que Figueroa los observa, coquetea con su prima para despertar los celos del amante y provocar que se batan en duelo. Tras el combate Mendoza da por muerto a Figueroa y Clara decide tomar los hábitos.

Pero Figueroa no había muerto y tras un año y medio en Nápoles, a donde le habían

enviado por orden de Mendoza, entra a escondidas al convento donde está Clara para proponerle que se fuguen. Para evitar ser descubierto por otra religiosa Figueroa se oculta en un arcón donde muere asfixiado. Clara, al desvelar el fatal accidente, busca verter todo su dolor en el causante originario de la tragedia. Hace venir a su primo al convento engatusándole con la promesa de una cita a ciegas y le ofrece un vaso de agua con veneno del que ella también bebe la mitad. Mientras comienzan ambos a agonizar Clara le descubre el cadáver de Figueroa.

V.9.2.3 Recursos románticos literarios

La temática del drama de Luis Senra y Palomares es indudablemente romántica: el amor entre una pareja de diferente estatus social que se encuentra con el obstáculo de que ella ya tiene un prometido escogido por su tío y tutor. El prometido es don Álvaro de Mendoza quien no tiene ninguna intención en contraer matrimonio con su prima doña Clara de Toledo hasta que su vanidad le obliga a entrar en el cortejo más por el afán de conseguir el premio que por algún otro tipo de atracción. Contrasta así el amor puro del pobre don Pedro de Figueroa con el afán de diversión y competición de Mendoza. La religión, como en la mayoría de los dramas románticos, está asociada a la protagonista femenina quien pronuncia los votos al creer que su amado ha muerto. Muerte que, como suele suceder en los dramas románticos, es trágica: Pedro de Figueroa fallece asfixiado por accidente, Mendoza es envenenado por su prima Clara y ésta se suicida con la misma pócima.

Existen algunas diferencias que alejan esta obra de los patrones románticos. No existe *anagnórisis* referida a ninguno de los personajes aunque sí algunos embozados en momento concretos del desarrollo; el drama está escrito íntegramente en prosa lo que resulta sorprendente ya que Espronceda en el género en el que más destacó fue la poesía; y el dramaturgo respeta la regla de las tres unidades transgrediendo únicamente la temporal ya que transcurren más de veinticuatro horas en la acción dramática. Además de infringir la unidad de tiempo, el dramaturgo juega con este recurso, esta vez sí al uso romántico, imponiendo un plazo del que depende la felicidad de los amantes.

Un recurso habitual de los dramaturgos románticos es el uso del monólogo. Luis Senra y Palomares recurre a esta técnica nada menos que ocho veces y siempre en el personaje de Clara. Este personaje con su pasión tempestuosa es la verdadera encarnación del Romanticismo⁷⁵⁴. Su amante, don Pedro de Figueroa el protagonista masculino, es la imagen del antihéroe romántico hasta en su ridícula muerte; en contraposición con el personaje canalla de don Álvaro de Mendoza juerguista y valiente soldado. El padre don Rafael sustituye y actúa como el personaje confidente que comúnmente representa la dama de compañía de la protagonista femenina; y el conde de Piedrahita, su tío y tutor, hace las veces de padre protector. Como se puede observar, Luis Senra y Palomares respeta el diseño y el tratamiento de los personajes de sus contemporáneos románticos mas, con algunas variaciones.

V.9.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena

Otra de las características de las obras del Romanticismo son sus largas acotaciones. El dramaturgo nos ofrece en este drama unas acotaciones bien perfiladas de cómo debe ser el desarrollo de la acción y la actitud de los personajes, si bien no detalla en exceso datos relacionados con la escenografía, el vestuario o la iluminación. Las didascalias se asemejan más a directrices escénicas actorales.

La obra está dividida en cinco actos sin ningún título que los enuncie y, exceptuando el segundo, todos ellos están divididos en dos cuadros. Los dos cuadros del primer acto reproducen escenas de exterior. El primero representa el parque del Retiro, marco espacial ya utilizado en el drama *La corte del Buen Retiro*, con una clara intención de localizar la acción en un lugar típico de recreo del Madrid del siglo XVII. El devenir de los personajes simulando una mañana de paseo al aire libre es constante y entre los diversos corrillos tiene lugar la presentación de todos los personajes principales⁷⁵⁵. El cuadro segundo representa una calle donde los amantes se han citado y Mendoza, embozado, acude para verificar las sospechas que tiene sobre su relación. A la izquierda del actor se puede ver el

⁷⁵⁴ VALERA, Juan. “Del Romanticismo en España y de Espronceda”. En: *Revista de Ambos Mundos*, II (1854), pp. 610-630.

⁷⁵⁵ SENRA PALOMARES, Luis. *Amor venga sus agravios*. Madrid: Imprenta de D. José María Repullés, 1838, p. 1.

cercado de un jardín con algunas rejas que van a dar a la calle. Según reza la acotación la iluminación de la calle será escasa para evidenciar que es medianoche⁷⁵⁶.

El acto segundo transcurre íntegro en el estrado de doña Clara del que se desconocen más datos sobre su escenografía⁷⁵⁷. En el primer cuadro del tercer acto tiene lugar una escena de corte dentro del drama que sin ser estrictamente cortesano como en *Un monarca y su privado* o en *La corte del Buen Retiro*, comparte con ellos los personajes del rey Felipe IV y su valido el conde duque de Olivares; así como el marco escenográfico: la acción se desarrolla en la antecámara de audiencias del palacio del Buen Retiro⁷⁵⁸. El siguiente cuadro es nuevamente un interior en la casa de doña Clara que, si bien no aporta detalles sobre la decoración, sí que ofrece información sobre el vestuario de la protagonista femenina que, como reza la didascalia, se presenta enlutada⁷⁵⁹.

Los siguientes dos actos exhiben un patrón común ya que ambos están divididos en dos cuadros contrastantes: un primer cuadro repleto de personas que exhalan diversión y en constante movimiento en la mansión de Mendoza; y un segundo cuadro en la celda de doña Clara donde resalta la austeridad y la soledad del personaje. El símbolo del convento, donde se recluye la protagonista femenina tras haber fracasado por diversas razones en su carrera hacia el amor en estado puro, es un recurso común a la estética de los dramas románticos. El contraste entre las escenas bacanales y los claustros sombríos es un juego que se repite en otras obras de Espronceda como en *El estudiante de Salamanca*⁷⁶⁰. El segundo cuadro del cuarto acto, la celda de doña Clara, sí que aparece exhaustivamente detallado en la acotación:

[...] a la derecha del actor una ventana a la huerta con una cruz de hierro. En el fondo una puerta por la cual se verá un largo claustro con un farol a lo lejos y en último término la gran puerta del coro. Al lado de la reja en el mismo fondo una mesa con su reclinatorio, un libro y escribanía de barro. En la pared una imagen de la Soledad alumbrada

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁶⁰ ROMERO TOBAR, Leonardo. "Textos desconocidos de Espronceda". En: *Revista de Literatura*, Tomo 32, nº 63-64 (1967), pp. 137-146.

escasamente por una lámpara moribunda. Al otro lado un arcón grande; y más próxima la cama con un rosario pendiente a la cabecera y una pila de agua bendita. Algunos sitiales de baqueta. Noche oscura⁷⁶¹.

Como se ha comentado anteriormente, el patrón del cuarto acto se repite exactamente en el último: el primer cuadro representa un banquete presidido por Mendoza en el que se muestra todo el esplendor romántico de la puesta en escena con casi la totalidad del elenco sobre las tablas, diferentes focos de atención simultáneos, música, cantos y bailes⁷⁶²; que preludia el fatal desenlace en el segundo cuadro en la celda de doña Clara tímidamente iluminada por un rayo de luna, donde ella va a envenenar a Mendoza para a continuación quitarse la vida frente al cadáver de Figueroa dentro del arcón abierto⁷⁶³.

En general, el drama resulta inequívocamente romántico en su puesta en escena donde, como se verá a continuación, la música juega un papel fundamental.

V.9.3 Estudio de la música

La música del drama *Amor venga sus agravios* está compuesta por Ramón Carnicer. Consta de dos piezas: *Serenata a dúo* y *Canción báquica para una orgía*⁷⁶⁴. La *Serenata a dúo* no se conserva en una partitura general sino en cinco *particellas* que corresponden a la primera voz, segunda voz, flauta primera, flauta segunda y arpa. La *Canción báquica para una orgía* tampoco se conserva en una partitura general sino en veinte *particellas* que corresponden a la voz del poeta, tenor primero, tenor segundo, bajo, violín primero, violín segundo, violas, bajo, flautín, flauta, oboe primero, oboe segundo, clarinete primero, clarinete segundo, fagots, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda y trombón. Además hay una parte sólo vocal que incluye las dos piezas.

⁷⁶¹ SENRA PALOMARES, Luis. *Amor venga sus agravios...*, p. 61.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 70.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁶⁴ BHMM MUS 1-5

En el siguiente Cuadro XLV se ubican las intervenciones musicales y su duración en el conjunto del drama:

Cuadro XLV: Intervenciones musicales en *Amor venga sus agravios*

Acto	Música	Duración
1º	Escena 2: Serenata callejera	<i>Serenata a dúo</i> : 1' 15"
2º	—	
3º	—	
4º	—	
5º	Escena 1: Canción báquica.	<i>Canción báquica para una orgía</i> : 3' 10"

A continuación, y de manera individual, se procede a analizar cada una de las intervenciones musicales compuestas por Ramón Carnicer para el drama *Amor venga sus agravios*.

V.9.3.1 Serenata a dúo

Desde el punto de vista dramático la *Serenata a dúo* acontece en la segunda escena del segundo cuadro del acto primero, a medianoche, en una calle donde se puede ver el cercado de un jardín con algunas rejas que van a dar a la misma. Mendoza ha acudido embozado a espiar el encuentro de los amantes. Chamocín, el músico encargado de dirigir la serenata que sirve como señal para que Clara salga a la cita, cree que Mendoza está allí para indicarles cuándo tocar y éste, para disimular el equívoco, les ordena que empiecen desde la esquina y que poco a poco se vayan aproximando. Los músicos se retiran hasta el principio de la calle y se comienza a escuchar una introducción instrumental seguida de la primera estrofa de la serenata.

Los amantes se encuentran y tras un largo diálogo los músicos se impacientan por estar de pie en la calle y con frío, así que le preguntan a Mendoza si siguen tocando o se marchan. Mendoza les pide que sigan tocando pero suavemente, como fondo al diálogo amoroso de los dos amantes. Comienzan a escucharse las estrofas tercera y cuarta con la

misma música pero sin introducción instrumental. Al final del encuentro de los enamorados Figueroa se acerca a pagar a los músicos y estos se van cantando las últimas dos estrofas musicadas igual que las anteriores.

La *Serenata a dúo* es una pieza escrita para dos voces de tenor, dos flautas y un arpa. Está escrita en un registro muy cómodo para tenor y ambas voces están constantemente dobladas por los instrumentos, por lo que pudiera igualmente estar interpretada por dos actores que cantaran como por dos cantantes profesionales. En el elenco que se describe en el manuscrito aparecen como “músicos que hablan”: Eustaquio Mínguez, Vicente Santa Coloma e Ignacio Hernández. El primero de ellos ya había desempeñado un papel de reparto anteriormente en el drama romántico *Adolfo*. Todos los intérpretes recorren el escenario simulando ser una cuadrilla de músicos callejeros por lo que es evidente que la música es diegética.

Desde el punto de vista dramático la *Serenata a dúo* cumple varias funciones: en primer lugar actúa de contraseña para anunciar a Clara la llegada de su amante; en su segunda intervención envuelve y ensalza la belleza del encuentro de los enamorados y por último, actúa como cierre musical de la escena. La letra de la *Serenata* acompaña perfectamente los tres momentos: en la primera intervención el primer verso de cada estrofa comienza con la palabra “despierta”; en la segunda los versos son los propios de un cortejo; y en la última se despiden comenzando el primer verso de cada estrofa con la palabra “adiós”.

La música añade además un contrapunto humorístico a la escena de amor, propiciado por la confusión del jefe de la cuadrilla, Chamocín, y por la actitud de los músicos. Asimismo, en la intervención que sirve como fondo al diálogo amoroso, la música separa el escenario en dos espacios infranqueables: la esquina desde donde cantan y está escondido Mendoza y la reja donde los amantes se intercambian palabras de amor.

Indefectiblemente, el dramaturgo ubica excelentemente esta primera intervención musical, consiguiendo realzar y reforzar la escena.

V.9.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes

Ramón Carnicer consigue transmitir perfectamente las necesidades dramáticas de la escena a través de esta pieza musical: la *Serenata* acompaña el encuentro amoroso a la vez que recrea el ambiente de ronda callejera. Las dos voces masculinas se mueven constantemente a una distancia de un intervalo de tercera entre ellas, recurso propio de la música popular, dibujando una melodía bella, pura y sin ornamentos, que se desplaza por grados conjuntos. La sencillez melódica permite la impecable comprensión del texto a la vez que refuerza el carácter de músicos callejeros. Tan solo la primera voz del cantante realiza un salto de quinta disminuida ascendente que requeriría cierta presteza, tal y como se puede apreciar a continuación:



Los arpeggios en el acompañamiento del arpa recuerdan los de un laúd o guitarra tan propios de cualquier serenata callejera y, las dos flautas, además de dulcificar la melodía, han sido escogidos de entre la plantilla orquestal por ser los dos que con mayor facilidad pueden tocar y caminar sobre el escenario. Los arpeggios del arpa aparecen en semicorcheas dentro de un compás de 6/8 que, junto al tempo escogido, *Andantino*, favorece el deambular de la cuadrilla con un paso casi bailable con su ritmo binario de subdivisión ternaria. A su vez, este ritmo acuna el encuentro amoroso.

V.9.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto de la *Serenata*, que es parte del cortejo, está escrito siguiendo el esquema 8- 8a 8a 8-, es decir, estrofas de cuatro versos octosílabos con rima consonante entre el segundo y el tercero mientras que el primero y el cuarto permanecen libres. Las frases musicales se han diseñado en base a la versificación y son muy regulares: cada verso se corresponde con dos compases y, como las frases musicales son de ocho, contienen una estrofa completa. La relación entre los versos del texto de las dos primeras estrofas

correspondientes a la primera intervención y las frases musicales se puede apreciar en el Cuadro XLVI:

Cuadro XLVI: *Serenata a dúo de Amor venga sus agravios*

Versos del texto	Versos y rima	Texto de la <i>serenata</i>	Nº compases y frases musicales
Despierta, hermosa señora,	8 libre	(7-14) Despierta, hermosa señora, señora del alma mía den luz a la noche umbría tus ojos que soles son.	Frase a (4+4) anacrúsica.
señora del alma mía	8 a		
den luz a la noche umbría	8 a		
tus ojos que soles son.	7 +1 libre		
Despierta y si acaso sientes	8 libre	(15-22) Despierta y si acaso sientes tu corazón conmovido es que responde al latido de mi amante corazón.	Frase b (4+4) anacrúsica.
tu corazón conmovido	8 b		
es que responde al latido	8 b		
de mi amante corazón.	7 +1 libre		
Oye mi voz...		(23-31) Oye mi voz, oye mi voz de mi amante corazón, de mi amante corazón. Oye mi voz, oye mi voz.	Proceso cadencial (6+3).

La pieza tiene una forma *da capo* y cada una de sus repeticiones coincide con una de las tres intervenciones en las que cada vez se cantan dos estrofas diferentes. Tan solo la primera intervención está presentada instrumentalmente ya que, en las sucesivas, este prelude se omite. La longitud total de la pieza es de 31 compases con la siguiente estructura: introducción de seis compases instrumentales, frase A de ocho compases, frase B de igual duración, más un proceso cadencial de nueve compases.

La introducción instrumental adelanta la estructura armónica global de la *Serenata*: presenta la tonalidad principal de Sol M; en su segunda parte, realiza una inflexión al modo del relativo menor, Mi m; y tras una cadencia rota, inicia el proceso cadencial que le devuelve a la tonalidad original. Trasladando este esquema armónico a las estrofas se

observa que la primera, correspondiente a la frase A, se desenvuelve en la tonalidad de Sol M; la segunda, coincidente con la frase musical B, comienza en la misma tonalidad para a continuación efectuar una inflexión al relativo menor utilizando el mismo tipo de acordes que cuando jugó con esta tonalidad en la introducción instrumental y finalmente regresar a la tonalidad original; y por último, insistiendo en la repetición del verso “oye mi voz”, se desarrolla un largo proceso cadencial sobre un pedal de tónica.

Ramón Carnicer escoge de manera satisfactoria la armonía de esta pieza en relación con el texto. Por una parte, la sencillez de la tonalidad principal es propia de la música callejera que, a su vez, evita distracciones sobre el significado de la letra. Por otra parte, el largo proceso cadencial final ayuda a reforzar la insistencia del verso “oye mi voz” que tiene como finalidad llamar la atención de Clara para que acuda al encuentro. Igualmente, la inflexión a Mi m es aprovechada para resaltar el carácter dulce del verso “tu corazón conmovido”. Según se puede ver a continuación, la modulación al modo menor está reforzada con cromatismos expresivos en la melodía para resaltar aún más la emotividad del verso:

The musical score is written for two voices, Voz 1ª and Voz 2ª, in G major (one sharp) and 6/8 time. The lyrics are "tu co - ra - zón con - mo - vi - do". The melody for Voz 1ª starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The melody for Voz 2ª starts with a quarter rest, followed by eighth notes G3, A3, B3, and C4. Both voices have a fermata over the final note, C5 for Voz 1ª and C4 for Voz 2ª. The score shows a modulation to the minor mode (Mi m) for the phrase "conmovido".

A excepción de este momento, y debido a que la música se repite tres veces exactamente igual mas variando las estrofas, no se observa en la composición un interés especial por interpretar musicalmente el significado de los versos. La concordancia entre los acentos del texto y de la música es perfecta, así como la adaptación de las palabras a la figuración propia del compás de 6/8 con abundantes puntillos.

Si bien la reiteración musical en las diferentes escenas pudiera resultar pesada ya que la pieza se interpreta tres veces *da capo*, Ramón Carnicer juega con las dinámicas para diferenciar el carácter dramático de cada una de las intervenciones. Después de la introducción instrumental tocada en *forte*, las flautas y el arpa pasan a una dinámica de *piano* cumpliendo con su función de acompañar a los cantantes, y éstos, interpretan la primera y última intervención, con carácter de llamada y despedida, en *forte*; y la aparición intermedia que actúa como telón de fondo del encuentro amoroso, en *piano*.

En este primer momento musical del drama *Amor venga sus agravios*, el compositor consigue expresar con sencillez a través de la música las intenciones de los dramaturgos.

V.9.3.2 Canción báquica para una orgía

Desde el punto de vista dramático la *Canción báquica* acontece en la primera escena del quinto acto que transcurre íntegramente en casa de Mendoza donde se está celebrando una fiesta. En medio de un brindis entonan todos una canción a coro y el anfitrión le pide al poeta Muzquiz que cante una letra. Intercalado entre las risotadas y las disputas típicas de borrachos, el poeta va cantando tres estrofas que siempre son respondidas por el coro. Tras la última estrofa, le hacen llegar a Mendoza un billete con la cita trampa que le ha tendido Clara. El joven corre ilusionado al encuentro jaleado por sus amigos que entonan por última vez el coro.

La *Canción báquica* es una pieza escrita para tenor solista, coro masculino y orquesta de cuerdas y viento madera con clarines y trombón como metales. Gracias a los manuscritos, se conoce que el tenor solista que interpretó el personaje del poeta Muzquiz

era Gregorio Lavalle, actor que ya había desempeñado papeles en otros dramas románticos como *Carlos II, el Hechizado* y *Adolfo*; y que entre la figuración de la fiesta se encontraba el coro profesional. Por lo tanto, a excepción de la orquesta que estaría situada en el foso ya que carece de interés dramático su aparición en la escena, el resto de los intérpretes serían partícipes de los acontecimientos del drama desempeñando una doble función, como personajes y como músicos, lo que hace evidente que esta intervención musical es diegética.

Tanto la letra como la situación dramática invitan a pensar que la *Canción báquica* posee tan sólo una funcionalidad que es crear un ambiente festivo y evocador del dios Baco que describa la depravación y el libertinaje de Mendoza y actúe como contrapunto a la rigidez del convento donde tendrá lugar la tragedia final.

V.9.3.2.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes

Ramón Carnicer recrea mediante la música una celebración bañada en alcohol. Utiliza el compás de 6/8 que tanto favorece el impulso de un brindis, introduce los metales en la plantilla para añadir estridencia y emplea la forma tan popular bipartita de alternancia estribillo copla donde un coro masculino responde enérgicamente a las estrofas que entona el poeta.

La melodía de esta *Canción báquica* es sencilla, se mueve por grados conjuntos, sin adornos, en un registro muy cómodo para hacer creíble que pueda ser entonada por un grupo de amigos en estado ebrio. Al no estar los cantantes de la *Canción báquica* dentro de los personajes principales del drama, solamente es necesario que el compositor recree musicalmente el carácter festivo sin entrar en cuestiones más profundas sobre sus personalidades. La instrumentación también es sencilla y posee influencias populares. Durante las coplas, el cantante solamente está acompañado por la cuerda con ritmo asincopado y los clarinetes doblando la melodía; y el compositor se reserva la potencia de la orquesta al completo para el estribillo cuando también interviene todo el coro masculino.

V.9.3.2.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto se presenta en tres octavillas que son estrofas de ocho versos de arte menor, en este caso hexasilabos, de rima consonante xaabxcbb; y un estribillo, formado por dos estrofas de cuatro versos de arte mayor con rima consonante ABAB denominadas serventesios. El compositor establece una distribución regular de dos compases por verso. Partiendo de esa base, dedica una frase musical al primer serventesio del estribillo y otra al segundo; y de nuevo, una frase musical a la primera mitad de la estrofa y otra a la segunda mitad. La relación entre los versos del texto del estribillo y la primera octavilla correspondiente a la primera intervención del poeta y las frases musicales se observa en el siguiente Cuadro XLVII:

Cuadro XLVII: *Canción báquica para una orgía de Amor venga sus agravios*

Versos del texto	Versos y rima	Texto de la <i>canción</i>	Nº compases y frases musicales	Estructura del texto
¡Oh! Caiga el que caiga: ¡más vino! ¡brindemos!	12 A	(14-31) ¡Oh! Caiga el que caiga: ¡más vino! ¡brindemos! A aquel que más beba loores sin fin. ¡Oh!	Frase a (8+10) anacrúsica.	Estribillo
A aquel que más beba loores sin fin	11+1 B	Caiga el que caiga: ¡más vino! ¡brindemos! A aquel que más beba loores sin fin, loores sin fin.		
con pámpanos ricos su frente adornemos	12 A	(32-49) con pámpanos ricos su frente adornemos aplausos cantemos al rey del festín. Con pámpanos ricos su frente	Frase b (2+8+8) anacrúsica.	
aplausos cantemos al rey del festín.	11+1 B	adornemos aplausos cantemos al rey del festín.		
		(50-57) aplausos cantemos al rey del festín, aplausos cantemos al rey del festín.	Frase b' (4+4) anacrúsica.	
Alegres los ojos	6 libre	(58-66) Alegres los ojos borracho el semblante la copa espumante en alto a brindar.	Frase c (1+8) anacrúsica.	
borracho el semblante	6 a			
la copa espumante	6 a			
en alto a brindar.	5+1 b			
Rebosen los labios	6 libre	(67-74) Rebosen los labios en besos y vino y el néctar divino dé fuerza el azahar.	Frase d (8) anacrúsica.	
en besos y vino	6 c			
y el néctar divino	6 c			
dé fuerza el azahar.	6 b			
		(75-82) Rebosen los labios en besos y vino y el néctar divino dé fuerza el azahar.	Proceso cadencial (4+4) anacrúsico.	

Ramón Carnicer adapta con naturalidad la estructura del texto a la forma musical bipartita de alternancia estribillo copla. El primer estribillo esta precedido por una introducción instrumental que sirve para presentar la tonalidad de la pieza de Si bemol M. La armonía se mantiene dentro de la simplicidad general de la pieza necesaria para que sea creíble dentro de una escena en la que los cantantes están bastante bebidos mas el compositor juega con este parámetro musical para evitar el tedio de la reiteración. En el estribillo, dentro de la primera frase musical, durante los cuatro compases en los que se repiten los dos primeros versos del serventesio, aparece una modulación al relativo menor, Sol m, tal y como se puede apreciar en el siguiente pasaje musical:

Flautin

Flauta

Oboe 1º

Oboe 2º

Clarinete 1º en Sib

Clarinete 2º en Sib

Fagot 1º

Fagot 2º

Trompa 1ª en Mib

Trompa 2ª en Mib

Clarin 1º en Sib

Clarin 2º en Sib

Trombones

Poeta voz solista

Tenores 1º

Tenores 2º

Bajos

Violines 1º

Violines 2º

Violas

Violoncellos y bajos

¡Oh! Cai - ga el que cai - ga ¡más vi - no! ¡brin - de - mos!

¡Oh! Cai - ga el que cai - ga ¡más vi - no! ¡brin - de - mos!

¡Oh! Cai - ga el que cai - ga ¡más vi - no! ¡brin - de - mos!

¡Oh! Cai - ga el que cai - ga ¡más vi - no! ¡brin - de - mos!

Modulación al relativo menor

Aún dentro del estribillo, en el segundo serventesio, el verso “aplausos cantemos al rey del festín”, se repite en tres ocasiones. Como variación, la segunda vez el compositor realiza un giro armónico por las tonalidades de Sol M y su homónimo menor y relativo de la tonalidad principal Sol m, tal y como se puede ver a continuación:

Flautín

Flauta

Oboe 1º

Oboe 2º

Clarinete 1º en Sib

Clarinete 2º en Sib

Fagot 1º

Fagot 2º

Trompa 1º en Mib

Trompa 2º en Mib

Clarín 1º en Sib

Clarín 2º en Sib

Trombones

Poeta voz solista

Tenores 1º

Tenores 2º

Bajos

Violines 1º

Violines 2º

Viola

Violoncellos y bajos

a - plau - sos can - te - mos al rey del fes - tin

a - plau - sos can - te - mos al rey del fes - tin

a - plau - sos can - te - mos al rey del fes - tin

a - plau - sos can - te - mos al rey del fes - tin

Giro armónico por las tonalidades de Sol M y Sol m

El resto de la armonía se mantiene siempre en la tonalidad de la pieza de Si bemol M, exceptuando en la estrofa a solo, donde Ramón Carnicer también juega con el modo de sus últimos cuatro versos, desarrollándolos sobre la dominante del homónimo menor, Si bemol m, mas sin el respaldo de una intención dramática.

Como ya resulta habitual en las piezas de este compositor, los acentos musicales y la figuración propia del compás de 6/8 de negras con puntillo y corcheas, se adaptan perfectamente a la acentuación de las palabras facilitando la comprensión del texto.

Se puede concluir, por tanto, que las dos composiciones de Ramón Carnicer para el drama *Amor venga sus agravios*, resultan coherentes con las intenciones de los dramaturgos e intensifican y enriquecen el carácter de las escenas, cumpliendo con las expectativas que se anunciaban en *Eco del comercio*, 29 de septiembre de 1838⁷⁶⁵.

V.9.4 La recepción por la crítica

La crítica publicada en el *Eco del Comercio*, 1 de octubre de 1838, expresó la disconformidad del público con el drama. Tan sólo la actuación de Julián Romea en el papel de don Álvaro de Mendoza y la de Matilde Díez en el de doña Clara de Toledo, fue elogiada. El resto del artículo versó sobre los errores del drama, su excesiva duración su vulgaridad y su falta de decencia, destacando beldades concretas, tal y como se puede leer a continuación:

[...] Amor venga sus agravios ha tenido un éxito si cabe más estrepitoso, y también ha logrado sus momentos de favor como los privados de Felipe IV, señalados con aplausos inequívocos; pero de nada o de poco sirven las bellezas de detalle en las obras dramáticas cuando no se ha podido vencer la gran dificultad que consiste en formar un todo proporcionado, verosímil, interesante, y que no choque abiertamente con las costumbres de la escena para donde se escribe [...] ⁷⁶⁶.

En el mismo periódico una semana más tarde, *Eco del Comercio*, 8 de octubre de

⁷⁶⁵ *Eco del comercio*, 29 de septiembre de 1838, nº 1612.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, 1 de octubre de 1838, nº 1614.

1838, aparece un artículo titulado “*Crisis teatral*”, en la que el autor se plantea por qué un público que, hasta el momento, había recibido ansioso las emociones y había participado intensamente de las pasiones que le habían ofrecido las composiciones dramáticas del Romanticismo, se ha cansando. El autor del artículo cree que los dramaturgos se han extraviado en los detalles que enriquecen la acción dramática: embozados, tapadas, pasadizos ocultos, muertes no siempre justificadas, críticas duras a la iglesia y a las clases privilegiadas llegando a la caricatura; olvidando el trabajo más profundo y sincero de la escuela romántica. Se apoya en el drama *Amor venga sus agravios* para ejemplificar la falta matices de los personajes, el desenlace ridículo de algunas escenas y destacar que la excesiva preocupación por alcanzar momentos espectaculares, como la escena de la orgía que por sí sola considera perfecta, evidencia un descuido en el conjunto⁷⁶⁷.

Como era de esperar, tras las duras críticas recibidas y las únicas dos representaciones del drama tras el estreno, la obra firmada por Luis Senra y Palomares *Amor venga sus agravios*, no entró a formar parte del teatro romántico que ha perdurado hasta nuestros días.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, 8 de octubre de 1838, nº 1621.

V.10 Vellido Dolfos

El drama original en cuatro actos y en verso escrito por Manuel Bretón de los Herreros y música de autor desconocido *Vellido Dolfos*, se estrenó en el teatro Príncipe de Madrid el 13 de diciembre de 1839, en una función a beneficio de la actriz Teresa Baus⁷⁶⁸. En el *Diario de Avisos*, 13 de diciembre de 1839, se podía leer el siguiente anuncio de la función en el que no se desvelaba el nombre del dramaturgo:

[...] el autor del drama que se anuncia ha procurado presentarlo a los espectadores con toda la novedad posible, sin faltar a la historia y la tradición. Para ello ha puesto todo su conato en desentrañar las causas más verosímiles del trágico suceso que puso término al famoso *Cerco de Zamora*; sobre las cuales apenas dan luz nuestras crónicas, y en atribuir a los personajes que intervienen en el drama el carácter y las pasiones que, según el espíritu de las mismas crónicas, desdigan menos de su respectiva conducta [...] ⁷⁶⁹.

En el mismo diario aparecía la relación de actores que iban a conformar el elenco:

Doña Urraca: Teresa Baus, la beneficiaria de la función

Ramira: Catalina Bravo

El Cid Campeador: José García Luna

Vellido Dolfos: Juan Lombía

Arias Gonzalo: Pedro López

Diego Ordóñez: Ildefonso de Zafra

Pedrarías: Antonio Alverá

Rey don Sancho II: Francisco Lumbreras

Álvar Fáñez: José Castañón

Fortún: Ángel López

⁷⁶⁸ BHMM TEA 1-14-9.

⁷⁶⁹ *Diario de Avisos*, 13 de diciembre de 1839, nº 1722.

Froila: Ignacio Silvestri⁷⁷⁰.

Gracias al estudio elaborado en esta investigación a partir de la reconstrucción de la cartelera teatral de la década romántica, 1834-1844, se puede constatar que el drama de Manuel Bretón de los Herreros *Vellido Dolfos* se representó sin interrupción durante los tres días siguientes al estreno: 14, 15 y 16 de diciembre de 1839.

V.10.1 Breve reseña biográfica de Manuel Bretón de los Herreros

Manuel Bretón de los Herreros nació en 1796 en Quel, pequeño pueblo de la provincia de Logroño. En 1800 se trasladó a Madrid junto a su hermano donde más tarde estudiaría humanidades en los *Doctrinos* compaginándolo con la vida militar que le brindaría la ocasión de ocupar un puesto en el ministerio de Hacienda y más tarde en la secretaría de las Intendencias de Galicia y Valencia. Acusado de liberalismo durante el absolutismo fernandino fue destituido de su empleo y se lanzó a la carrera literaria⁷⁷¹.

El 14 de octubre de 1824 se representó su primera obra dramática en Madrid bajo el título *A la vejez viruelas*, y su aplauso y reconocimiento le abrieron las puertas a una sucesión encadenada de triunfos. En 1831 inició su carrera periodística, en 1834 recibió un puesto en la Biblioteca Nacional y en 1837 fue admitido en la Real Academia Española. En 1841 fue cesado de su ocupación en la Biblioteca Nacional a causa de una composición poética que dedicó a Espartero mas sus éxitos continuaron y en 1843 fue nombrado administrador de la *Gaceta de Madrid*. Murió en noviembre de 1873⁷⁷².

El teatro de Bretón lleva el sello característico de un autor que convivió con diferentes movimientos literarios, seleccionó los matices de cada una de las corrientes hacia las que sintió mayor afinidad, y los aplicó a su estilo libre y original. Su producción dramática: unas cincuenta comedias, treinta dramas y unas cuarenta traducciones; fue muy

⁷⁷⁰ *Ibidem*.

⁷⁷¹ ALONSO CORTÉS, Narciso. *Bretón de los Herreros. Teatro*. Prólogo y notas de N. Alonso Cortés. Madrid: Espasa-Calpe, 1943.

⁷⁷² BOBES NAVES, María del Carmen. "El discurso en la obra dramática de Bretón de los Herreros: diálogo y acotaciones". En: *Actas del Congreso Internacional "Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios"*. (Logroño 14-16 de octubre de 1996). (1998), pp. 163-180.

amplia y exitosa pues prácticamente la totalidad de las obras que escribió fueron puestas en escena⁷⁷³. Dentro de la estética romántica escribió *Elena*, estrenada en el teatro Príncipe el 23 de octubre de 1834⁷⁷⁴; *Don Fernando el Emplazado*, igualmente puesta en escena por primera vez en el teatro Príncipe el 30 de noviembre de 1837⁷⁷⁵ y el drama que nos ocupa, *Vellido Dolfos*. La sátira fue otro de los géneros que cultivó con éxito Bretón de los Herreros y merece citarse, por referirse a nuestro tema, la que lleva la fecha de 1828: *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*⁷⁷⁶.

V.10.2 Estudio del texto dramático

Con el fin de establecer una relación entre las diversas intervenciones musicales y el conjunto de la obra se presenta a continuación un estudio del texto utilizando el argumento para ejemplificar el uso de los principales recursos literarios y dramáticos característicos del drama romántico y de su puesta en escena.

V.10.2.1 Construcción teatral

En el siguiente Cuadro XLVIII se puede observar la distribución de las escenas en los cuatro actos en los que está estructurado el drama así como las diferentes escenografías:

Cuadro XLVIII: Arquitectura del drama *Vellido Dolfos*

Acto	Número de escenas	Escenografía
1º	12	Sala del palacio de doña Urraca.
2º	7	Arboleda inmediata a Zamora.
3º	12	Exterior de los muros de Zamora.
4º	6	Sala del palacio de doña Urraca.

⁷⁷³ LASSO DE LA VEGA, Francisco-DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso. *Historia del teatro español...*, pp. 435 y 436.

⁷⁷⁴ *Diario de Avisos*, 23 de octubre de 1834, nº 96.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, 30 de noviembre de 1837, nº 980.

⁷⁷⁶ BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*. Madrid: Burgos, 1828.

V.10.2.2 Argumento de *Vellido Dolfos*

Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en Zamora en el año de 1072. El rey don Sancho II, no estando de acuerdo con la repartición de la herencia de su progenitor, ha ido despojando sucesivamente a sus hermanos de los reinos recibidos. Solamente su hermana doña Urraca se mantiene como reina de Zamora, ciudad que el rey Sancho tiene asediada a la espera de conseguirla mediante negociaciones o por la fuerza.

El joven Vellido Dolfos es un montañés que por medio de su prima Ramira, dueña de doña Urraca, consigue postrarse ante su alteza la reina de la que está locamente enamorado, a quien le jura salvar la ciudad de Zamora de las garras del rey don Sancho. Su enajenación y turbación le hacen concebir una emboscada en la que asesina al rey. Su audaz pero temeraria acción no es premiada ni por la reina ni por el pueblo de Zamora que se levanta contra el feroz regicida exigiendo su cabeza. Vellido, asolado por su error y por el profundo desprecio que doña Urraca le profesa, decide quitarse la vida ante la mirada atónita de la reina y sus súbditos.

V.10.2.3 Recursos románticos literarios

La dramaturgia de Bretón no puede considerarse plenamente romántica sino poseedora de algunos tintes de esta corriente. La temática de la obra sí que sigue los patrones románticos establecidos pues los dos ejes argumentales principales giran en torno al amor y al poder. El amor de Vellido Dolfos por la reina presenta la diferencia de posición social propia de los dramas románticos mas, el abismo que separa al montañés de la soberana es tan grande que no deja espacio a concebir que la reina pudiera corresponderle sino, como sucede, que el delirio arrastre a Vellido a cometer una gran imprudencia pasional. Nadie impide el amor entre la pareja, no existe una figura paterna protectora que impida ningún matrimonio, sino que simplemente la devoción es unilateral.

El otro eje temático versa sobre la lucha fratricida con una mujer en el poder, al igual que sucedía en *Doña María de Molina* y como asimismo estaba sucediendo durante los años de la regencia de María Cristina tras la muerte de Fernando VII. El autor envuelve la fábula en un fondo histórico, el asedio de la ciudad de Zamora que llevó a cabo el rey

Sancho II enfrentándose a su hermana doña Urraca, donde los antecedentes históricos son narrados al espectador en los diálogos que tienen lugar en las dos primeras escenas entre Vellido Dolfos, Ramira y doña Urraca. Este modelo de diálogo informativo que utiliza Bretón de los Herreros en *Vellido Dolfos*, es un recurso común a otros dramas románticos⁷⁷⁷.

La religión, como es constante en los dramas románticos, aparece en esta obra mas, no está ligada a la protagonista femenina como sería esperable, sino al personaje del Cid Campeador. Este personaje histórico, aunque está a las órdenes del rey Sancho, se mantiene equidistante entre los dos hermanos porque no comulga con la idea de la lucha fratricida cuando cree que todos deberían aliarse para hacer fuerza al enemigo común que son los moriscos. De nuevo, como en *Los amantes de Teruel* y posteriormente en *La morisca de Alajuar*, aparece la temática de la expulsión de los musulmanes de España. En boca del Cid, en la escena undécima del tercer acto, aparece también una expresión de desprecio hacia la religión judía: “*ruines como judíos*”⁷⁷⁸. La muerte en el drama *Vellido Dolfos* sí que continúa la línea trágica de los románticos: el rey Sancho II muere asesinado por Vellido quien se suicida en presencia de su amada reina.

Como se ha comentado anteriormente, este drama no puede considerarse plenamente romántico ya que el autor no se ciñe a todos los patrones de esta corriente. Un ejemplo de ello es que Bretón de los Herreros no emplea en ningún momento el recurso de la *anagnórisis*. Igualmente, tampoco elige la alternancia entre el verso y la prosa sino que versifica la totalidad de la obra. En cuanto a la ruptura de la regla de las tres unidades se observa que sí se muestra más cercano al modelo romántico ya que infringe dos de ellas: la de acción, porque como ya se ha comentado tienen lugar dos tramas argumentales paralelas, y la temporal, ya que toda la acción dramática transcurre en dos días consecutivos que a su vez son el plazo que le otorga la soberana a Vellido para que salve a la ciudad de Zamora. En esta ocasión, a diferencia con otros dramas románticos, el plazo no actúa en contra de los protagonistas impidiendo su amor sino que es impuesto por uno

⁷⁷⁷ BOBES NAVES, María del Carmen. “El discurso en la obra dramática de Bretón...”, p. 178.

⁷⁷⁸ BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. *Vellido Dolfos*. Madrid: Repullés, 1839, p. 233.

de ellos. Bretón de los Herreros, al igual que muchos de los dramaturgos románticos, sí que acata la regla de lugar desarrollando el conjunto de la obra en el mismo lugar geográfico: Zamora.

Un recurso habitual de los dramaturgos románticos es el uso del monólogo. Bretón de los Herreros lo emplea en tres ocasiones en el primer acto en el personaje de la soberana quien, a semejanza con la reina doña María de Molina en el drama de Roca de Togores, reflexiona sobre las pasiones, traiciones y envidias que despierta la corona. En el último acto, el dramaturgo hace de nuevo uso de este recurso en el personaje de Vellido quien hace partícipe al público de su conflicto interno ya que tras haber asesinado al rey se debate entre si debería sentir remordimientos por el regicidio cometido o, por el contrario, satisfacción por haber actuado como el brazo de la justicia.

El tratamiento de los personajes en el drama *Vellido Dolfos* presenta ligeras diferencias frente al diseño de los personajes propio de los dramas románticos. El protagonista de origen humilde cumple con el dogma romántico en cuanto a que sufre de amor y muere trágicamente, pero su valentía no es heroica sino que denota imprudencia y cierta torpeza. La protagonista femenina, la reina doña Urraca, se aleja considerablemente de la mujer romántica débil mostrando una personalidad fuerte y con capacidad de mando. Este modelo de mujer es común a la dramaturgia de Bretón de los Herreros⁷⁷⁹. El autor introduce asimismo dos personajes históricos que poca similitud comparten con otros dramas románticos: el rey Sancho II y el Cid Campeador. En cambio, recurre al personaje de la confidente propio de la dramaturgia romántica, en el papel de Ramira, la dueña que intercede ante la reina en favor de su primo Vellido.

En resumen, el autor nos presenta una dramaturgia sencilla, de líneas y versificación claras, con un protagonista de alma romántica y todo ello enmarcado en acontecimientos históricos.

⁷⁷⁹ BOBES NAVES, María del Carmen. “El discurso en la obra dramática de Bretón..., p. 168.

V.10.2.4 Recursos románticos de la puesta en escena

El autor presenta la obra en cuatro escenarios, dos interiores idénticos que abren y cierran el drama, y dos exteriores. Esta repetición de espacios escénicos presenta cierto paralelismo con el drama de Fulgencio Benítez y Torres, *Adolfo*, en el que también se reutilizaban decoraciones para actos distintos. Si bien una característica de los dramaturgos románticos son sus largas y precisas acotaciones que hacen referencia a los distintos elementos que conforman la puesta en escena, en *Vellido Dolfos* esas acotaciones son prácticamente inexistentes. De los espacios de interior tan sólo se conoce que representan una sala del palacio de doña Urraca sin más especificaciones⁷⁸⁰; y la didascalia correspondiente al segundo acto tan sólo indica que la acción transcurre en una arboleda inmediata a Zamora⁷⁸¹. En cambio, la acotación del tercer acto es más detallada especificando que “*el teatro debe representar un ángulo exterior de los muros de Zamora sobre peñas, arbustos y malezas, cuyos obstáculos impiden que los interlocutores situados a la parte izquierda del proscenio sean vistos desde el adarve*”⁷⁸².

En los dos actos que se desarrollan en el exterior, el dramaturgo juega con la luz iniciándose el anochecer en la escena quinta hasta el final del acto segundo y dando comienzo el tercero de noche para ir poco a poco llegando al alba. En cuanto al vestuario no se puede extraer información del texto ya que no se hace ninguna referencia a este elemento escénico.

Bretón de los Herreros en el drama de *Vellido Dolfos* no pretende igualar la espectacularidad romántica. No aparecen elementos sónicos externos que conformen el paisaje sonoro a excepción de la música. Los efectos de las luces son sencillos así como la decoración que no incluye los símbolos románticos del convento o la cárcel. El número de personajes es elevado mas no presentan movimientos escénicos coreografiados ni tienen lugar varios focos de atención simultáneamente en la escena, tan sólo algún grito coral como respuesta a la tensión de la trama. El dramaturgo emplea efectos dramáticos de tono

⁷⁸⁰ BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. *Vellido Dolfos...*, p. 2.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 177.

romántico pero nunca como verdaderos motivos funcionales en la narración⁷⁸³.

V.10.3 Estudio de la música

La música del drama de Bretón de los Herreros *Vellido Dolfos*, es una única pieza para voz y arpa titulada *Romance en el drama Vellido Dolfos*, de la que se desconoce su autoría. Se conserva en una partitura general con dos copias y una *particella* para arpa sola⁷⁸⁴.

A continuación, en el Cuadro XLIX, se ubican las intervenciones musicales y su duración en el conjunto del drama:

Cuadro XLIX: Intervenciones musicales en *Vellido Dolfos*

Acto	Música	Duración
1º	—	
2º	—	
3º	Escenas 1, 2, 4, 5 y 6.	<i>Romance</i> : 5'
4º	—	

Como se aprecia en el Cuadro XLIX, todas las intervenciones musicales tienen lugar en el tercer acto. Se trata de una única pieza que, fragmentada, se interpreta en cinco escenas diferentes incrementando así la tensión del momento dramático más importante de la obra cuyo clímax se alcanza con el asesinato del rey Sancho II a manos de Vellido Dolfos.

⁷⁸³ BOBES NAVES, María del Carmen. “El discurso en la obra dramática de Bretón...”, p. 165.

⁷⁸⁴ BHMM MUS 36-22.

V.10.3.1 Romance de Vellido Dolfos

Desde el punto de vista dramático el *Romance* acontece durante la noche en el exterior de los muros de la ciudad de Zamora. Fortún y Froila son dos centinelas que han sido sobornados por Vellido para tender una emboscada al rey Sancho II: Froila está encargado de ocultar un venablo en un pasadizo que hay a los pies del adarve, mientras que la misión de Fortún es cantar desde lo alto de la fortificación señalando el lugar exacto donde se encuentra ese paso secreto al que se encaminan Vellido y el rey Sancho II. El protagonista ha planeado una celada para asesinar al monarca, salvar la ciudad de Zamora y ganarse así el afecto de la reina doña Urraca; y para ello, ha hecho creer al rey Sancho II que le va a mostrar el modo de asaltar Zamora a través de un pasadizo secreto.

El tercer acto comienza con el canto de Fortún, paseándose sobre la muralla, de las dos primeras coplas del *Romance*:

Prometido a Doña Sancha
hermana de don Bermudo
el buen conde don García
parte a León desde Burgos.

Niños son los desposados
que no han cumplido tres lustros
mas ella linda en extremo
y el bizarro cual ninguno.

Al finalizar la intervención musical entra en escena Froila quien, con su torpeza al descender por el muro para esconder el arma en el paso secreto, aporta el contrapunto humorístico. La siguiente escena es de nuevo un momento puramente musical, ya que Froila ha desaparecido por el pasadizo y Fortún, solo sobre la muralla, canta la tercera y cuarta copla:

Sobran galas a la novia
con las de su rostro puro
mas su madre la engalana
por cariño o por orgullo.

Ay niña quién te dijera
que las joyas que te puso
tan pronto se trocarían
en negro y amargo luto.

En la tercera escena se reúnen de nuevo sobre la muralla los dos centinelas y como Froila ya ha finalizado su misión, deja a su compañero de nuevo solo para interpretar la quinta copla al comienzo de la cuarta escena:

Mira que velan los Velas
rencorosos y perjuros
mira que el conde Rodrigo
ya aguza el puñal vañado.

En la escena quinta aparecen por la derecha del actor y por la parte de abajo, es decir, por el ángulo opuesto a dónde se encuentra el centinela, Vellido y el rey Sancho II⁷⁸⁵. Vuelve a cantar Fortún y el rey, que ya está suficientemente cerca como para entender el significado de los versos entonados, reconoce en ellos las palabras “traición”, “verdugo” “gritos del moribundo” y empieza a inquietarse:

Ay ya le hiere traición
el inhumano verdugo
y el canto nupcial suspenden

⁷⁸⁵ BRETON DE LOS HERREROS, Manuel. *Vellido Dolfos...*, p. 190.

los gritos del moribundo.

Sin tregua ni tiempo para reflexionar, Fortún canta la siguiente copla en la que el rey claramente reconoce que la historia que se está narrando es la de su propia madre y, confundido, le pregunta a Vellido quien le reafirma que la letra de la música que se escucha versa sobre la traición de los Velas cuando al llevarla al altar su primer marido... En este punto de la explicación vuelve a cantar Fortún en la escena sexta completando las aclaraciones de Vellido a través de la propia letra del romance y desvelando que a la madre del rey Sancho II le asesinaron el marido el mismo día de la boda:

Teneos clama la novia
sea mi pecho su escudo
tarde llegó la cuitada
don García era difunto.

Inmediatamente después, Vellido aprovecha la turbación del rey para atacarlo y perpetrarle graves heridas que le conducirán a la muerte, sirviéndose de la letra de la última copla como fondo para perpetrar el regicidio:

Doncella casada y viuda
en un día en un minuto
humo son y polvos y nada
los placeres de este mundo.

El *Romance* es una pieza escrita para tenor y acompañamiento de arpa. El tenor es el personaje del centinela Fortún y estaría situado, dentro de la escena, sobre la decoración que representa la muralla de Zamora. El arpista estaría situado en el foso de la orquesta, ya que no tendría ningún sentido dramático emplazar el instrumento acompañante sobre las tablas. El papel de Fortún lo desempeñó el actor Ángel López, personaje secundario que en

otros dramas románticos ya había interpretado los papeles de conde duque de Olivares en *Amor venga sus agravios* y de Lope, asesino contratado para acabar con la vida de María de Molina en el drama que lleva su nombre, y que en esta ocasión muestra sus dotes interpretativas como cantante.

La música en todas las intervenciones del tercer acto es diegética ya que es parte de la escena y actúa como catalizadora de la tensión dramática adoptando en cada momento funcionalidades diferentes. Durante las primeras intervenciones musicales, el canto de Fortún es la contraseña acordada que le indica a Vellido que no hay por los alrededores posibles testigos a la vez que le orienta en la noche para encontrar el punto exacto, a lo largo del muro que rodea la ciudad de Zamora, donde está el pasaje secreto al que está llevando al rey. En la siguiente intervención del centinela, escena quinta, el significado de la letra hace crecer la desconfianza del rey, que cuando en la siguiente intervención del centinela confirma sus temores ya es demasiado tarde y cae en la emboscada. Por último, la copla final enmarca funestamente el regicidio ya que la elección del dramaturgo de esta letra que narra la tragedia de la madre del monarca, duplica la fatalidad de los acontecimientos.

Obsérvese que, al contrario que el rey, el público sí que ha tenido la oportunidad de escuchar la historia completa del asesinato del joven marido de su madre a través de todas las coplas que ha cantado el centinela Fortún, por lo que la letra del *Romance* crea en sí misma otro hilo argumental paralelo.

Por otra parte, la música en este momento dramático, contribuye a la diferenciación de dos marcos espaciales dentro de la escena: una zona superior de la muralla desde donde canta Fortún; y, en primer plano, el área baja de la fortaleza por donde se acercan Vellido y el rey. Asimismo, la música contemporiza la acción ya que, simultáneamente al progresivo avance de Vellido y el monarca hacia las murallas, evoluciona la trama argumental del *Romance*, proporcionando la sensación dramática de que los personajes llevan mucho tiempo caminando y que vienen de lejos.

Bretón de los Herreros, por tanto, ubica de manera excelente la utilización de la

música como elemento dramático ya que con ella es capaz de crear otro hilo argumental paralelo, le sirve como catalizadora de la tensión dramática adelantando con el contenido fatídico y premonitorio de la letra la tragedia, la emplea como contraseña y le ayuda a enmarcar espacial y temporalmente la acción.

V.10.3.1.1 Representación musical del carácter dramático de la escena y sus personajes

Dramáticamente, el compositor de este *Romance* para la obra de *Vellido Dolfos*, comete dos errores: excesiva presencia musical del arpa y desmesurable lucimiento del cantante. Aunque la procedencia oculta del sonido del arpa puede ser aceptada dentro del tácito convenio teatral entre público y actores, la introducción con la que principia la pieza peca de profuso virtuosismo que por un momento puede llegar a acaparar toda la atención del espectador. Las dinámicas señaladas para este preámbulo: *forte*, seguido de *crescendo* que concluye en *fortissimo* para dar paso a la voz, son el indicador de este abuso de presencia musical, tal y como se puede apreciar a continuación:

The image displays a musical score for the Harp (Arpa) in 3/4 time. The score is written on two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a *f* (forte) dynamic, followed by a *p* (piano) dynamic, and then returns to *f*. The second system starts with a *cresc* (crescendo) marking and concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic. The music features intricate arpeggiated patterns and chords, with some notes marked with accents.

El otro aspecto que no responde a las necesidades dramáticas de la escena es la presencia de elementos en la melodía que buscan el lucimiento del cantante: notas tenidas y cadencias sostenidas por calderones. En el siguiente ejemplo se puede apreciar como dentro de una misma frase utiliza ambos recursos siempre apoyándose en la segunda sílaba de la palabra “ninguno”:



El lirismo y el virtuosismo instrumental y vocal son dos factores que evidencian que la intervención musical no es acorde con el agreste entorno dramático de una ciudad sitiada. Sin embargo, la representación musical del personaje de Fortún, el centinela, sí que es muy acertada. Al ser el personaje ajeno a los principales no es necesario reflejar musicalmente ninguna característica psicológica mas, sí el carácter marcial propio de un soldado vigía. Este temperamento se refleja en la melodía en el uso de puntillos anacrúsicos que preceden a grandes saltos interválicos ascendentes, tal y como se puede ver en cuatro ocasiones en la frase musical que se expone a continuación:

El referente del compositor para alcanzar el carácter marcial necesario en el personaje de Fortún el centinela son las arias de bravura operísticas que, de igual modo que el *Romance de Vellido Dolfos*, están escritas en compás de 3/4. Esta emulación operística justificaría el exceso de lirismo y virtuosismo que antes se señalaba en la melodía del tenor como discordante con la dramaturgia. La siguiente frase musical, escrita íntegramente en el tono de la subdominante para favorecer ese lirismo, es un claro ejemplo de melodía de las arias de bravura escrita para que los tenores luzcan su más amplio registro a la vez que exhiben el temperamento marcial:



V.10.3.1.2 Relación entre los parámetros musicales y el poema a musicalizar

El texto se presenta en ocho coplas, es decir, ocho estrofas de cuatro versos de arte menor, en este caso octosílabos, con rima asonante en los pares: 8- 8a 8- 8a. La pieza se puede dividir en dos grandes secciones separadas por una barra de repetición, segregación que se utiliza para fragmentar la música entre las diferentes escenas del tercer acto. Para que el público encuentre una unidad musical en cada una de las intervenciones el compositor crea un estribillo. La estructura general de la pieza sería: una introducción para arpa sola en la que se presenta el estribillo, frase para voz con acompañamiento de arpa, de nuevo el estribillo para el arpa sola, una nueva frase para voz con acompañamiento de arpa y para concluir la primera sección, el estribillo en la melodía del cantante. Esta primera sección se repite dos veces y en cada reposición se interpretan dos coplas del texto. Tras la barra de repetición se presenta una frase para voz con acompañamiento de arpa y de nuevo el estribillo en la voz. Esta segunda sección se cuadruplica interpretando una copla diferente en cada intervención. A continuación, con el fin de clarificar la estructura de la pieza en relación con las diferentes escenas, así como la correspondencia entre los versos del texto y las frases musicales, se expone toda esta información en el Cuadro L:

Cuadro L: Romance de Vellido Dolfos

Versos del texto	Versos y rima	Texto del <i>romance</i>	Nº compases y frases musicales	Nº escena
		(1-10)	Frase e de estribillo para arpa sola (4+6)	I
Prometido a Doña Sancha	8 libre	(11-21) Prometido a Doña Sancha hermana de don Bermudo el buen conde don García parte a León desde Burgos parte a León desde Burgos.	Frase a (4+6) anacrúsica	
hermana de don Bermudo	8 a			
el buen conde don García	8 libre			
parte a León desde Burgos	8 a			
		(22-25)	Frase e de estribillo para arpa sola (4)	
Niños son los desposados	8 libre	(26-41) Niños son los desposados que no han cumplido tres lustros. Niños son los desposados que no han cumplido tres lustros, tres lustros.	Frase b (4+4+8)	
que no han cumplido tres lustros	8 a			
mas ella linda en extremo	8 libre	(42-49) mas ella linda en extremo y el bizarro cual ninguno y el bizarro cual ninguno.	Frase e' de estribillo (8) anacrúsica	
y el bizarro cual ninguno.	8 a			
		(50-52)	Cierre de frase de estribillo por el arpa sola (3)	
		(1-10)	Frase e de estribillo para arpa sola (4+6)	II
Sobran galas a la novia	8 libre	(11-21) Sobran galas a la novia con las de su rostro puro mas su madre la engalana por cariño o por orgullo por cariño o por orgullo.	Frase a (4+6) anacrúsica	
con las de su rostro puro	8 a			
mas su madre la engalana	8 libre			
por cariño o por orgullo.	8 a			
		(22-25)	Frase e de estribillo para arpa sola (4)	
Ay niña quién te dijera	8 libre	(26-41) Ay niña quién te dijera que las joyas que te puso tan pronto se trocarían en negro y amargo luto en negro y amargo luto.	Frase b (4+4+8)	
que las joyas que te puso	8 a			
tan pronto se trocarían	8 libre	(42-49) tan pronto se trocarían en negro y amargo luto en negro y	Frase e' de estribillo (8) anacrúsica	
en negro y amargo luto.	8 a			

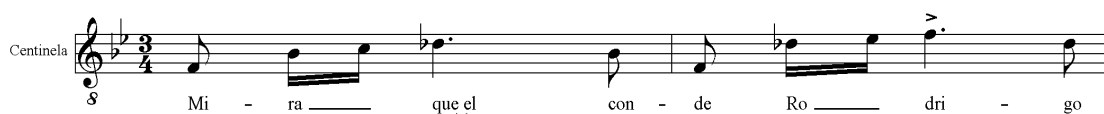
		amargo luto.		
		(50-52)	Cierre de frase de estribillo por el arpa sola (3)	
BARRA de REPETICIÓN: SEGUNDA SECCIÓN				
		53	Arpa sola (1)	IV
Mira que velan los Velas	8 libre	(54-69) Mira que velan los Velas rencorosos y perjuros. Mira que velan los Velas rencorosos y perjuros.	Frase b' (4+4+8)	
rencorosos y perjuros	8 a			
mira que el conde Rodrigo	8 libre	(70-77) mira que el conde Rodrigo ya aguza el puñal vañudo, mira que el conde Rodrigo ya aguza el puñal vañudo, ya aguza el puñal vañudo.	Frase e" de estribillo (8)	
ya aguza el puñal vañudo.	8 a			
		(78-80)	Cierre de frase de estribillo arpa sola (3)	
		53	Arpa sola (1)	V
Ay ya le hiere traición	8 libre	(54-69) Ay ya le hiere traición el inhumano verdugo. Ay ya le hiere traición el inhumano, inhumano verdugo.	Frase b' (4+4+8)	
el inhumano verdugo	8 a			
y el canto nupcial suspenden	8 libre	(70-77) y el canto nupcial suspenden los gritos del moribundo los gritos del moribundo.	Frase e" de estribillo (8)	
los gritos del moribundo.	8 a			
		(78-80)	Cierre de frase de estribillo arpa sola (3)	
		53	Arpa sola (1)	
Teneos clama la novia	8 libre	(54-69) Teneos clama la novia sea mi pecho su escudo. Teneos clama la novia sea mi pecho sea mi pecho su escudo.	Frase b' (4+4+8)	
sea mi pecho su escudo	8 a			
tarde llegó la cuitada	8 libre	(70-77) tarde llegó la cuitada don García era difunto don García era difunto.	Frase e" de estribillo (8)	
don García era difunto.	8 a			
		(78-80)	Cierre de frase de estribillo arpa sola (3)	
		53	Arpa sola (1)	VI

Doncella casada y viuda	8 libre	(54-69) Doncella casada y viuda en un día en un minuto. Doncella casada y viuda en un día en un minuto.	Frase b' (4+4+8)
en un día en un minuto	8 a		
humo son y polvos y nada	8 libre	(70-77) humo son y polvos y nada los placeres de este mundo los placeres de este mundo.	Frase e" de estribillo (8)
los placeres de este mundo.	8 a		
		(78-80)	Cierre de frase de estribillo arpa sola (3)

Como se puede apreciar en el Cuadro L, cada entrada de la voz esta precedida y prolongada por unos compases para arpa sola con el fin de enmarcar las intervenciones musicales de las diferentes escenas. Asimismo se observa que las frases musicales de este *Romance* se han diseñado en base a la versificación planteando dos modelos de distribución: a cada verso le corresponden dos compases de música en la frase A y en las diferentes intervenciones del estribillo; y cuatro compases en la frase B. A pesar de que en general se respeta siempre la acentuación de las palabras haciendo coincidir la parte fuerte del compás de 3/4 y las figuraciones más largas con las sílabas tónicas, existen dos momentos en los que la acentuación de las palabras no concuerda con la musical impidiendo la comprensión del texto, tal y como se puede ver en los siguientes ejemplos:



Aquí se puede ver que la palabra llana “desposados” recibe una acentuación musical como si fuera esdrújula.



En este caso reposa la acentuación musical sobre la última sílaba de la palabra “conde” como si fuera aguda.

Debido a la reiteración musical con las diferentes coplas, en este *Romance* no se puede establecer una relación expresiva entre texto y música, es decir, la música no puede subrayar o expresar el significado de los versos porque éstos cada vez son distintos mientras que la música es la misma. Tampoco la armonía de la pieza realza el dramatismo del texto sino que está relacionada con la distribución de las coplas: la primera estrofa se presenta en la tonalidad principal de la pieza de Si bemol M; durante el segundo estribillo del arpa sola se desarrolla un enlace modulador hasta la tonalidad de Mi bemol M en la que se desenvuelve la primera mitad de la segunda copla cuyos dos últimos versos están acompañados por el estribillo musical de nuevo en Si bemol M. Tras la doble barra de repetición se repite esta fragmentación armónica de los versos de la copla: los dos primeros en el tono de la subdominante y los dos últimos, como novedad, acompañados por el estribillo en la tonalidad del homónimo menor, Si bemol m. Es de destacar el magnífico efecto que se consigue con esta última modulación ya que, dramáticamente, aporta gran profundidad y melancolía a los dos últimos versos de cada intervención tras la que el arpa concluye regresando a Si bemol M con una triple cadencia perfecta.

En general se puede decir que el compositor ha salvado muy bien la dificultad de crear una música que, a la vez que tiene que dar unidad a las escenas, no debe cansar al espectador con sus repeticiones. El uso del estribillo musical es un muy buen recurso para conseguir este fin así como la utilización del arpa tanto con papel de solista, exponiendo y repitiendo este estribillo, como con papel de instrumento acompañante de la voz, si bien

este juego resulta altamente artificial para la escena.

Dentro de los *Romances del Cid* existe una pieza titulada *Traición de Bellido Dolfos* que comparte el marco histórico y el argumento de la felonía de Vellido pero que nada tiene que ver con el *Romance* que acompaña al drama de Bretón de los Herreros.

V.10.4 La recepción por la crítica

Lamentablemente, tras el estreno del drama *Vellido Dolfos*, la prensa no publicó ninguna crítica. Solamente se hizo un breve comentario en el *Diario de Avisos*, 16 de diciembre de 1839, del que se desprende que el drama de Manuel Bretón de los Herreros fue acogido con aplauso⁷⁸⁶. Evidentemente, tras la escasez de representaciones y la poca repercusión mediática de las mismas, no se puede considerar que Bretón de los Herreros alcanzara la fama y el reconocimiento del público dentro de la estética romántica.

⁷⁸⁶ *Diario de Avisos*, 16 de diciembre de 1839, nº 1725.

Conclusiones

La fase metodológica de análisis e interpretación de las fuentes empleada en esta investigación nos permite contestar la hipótesis propuesta al inicio de esta tesis doctoral: la música de los dramas románticos estrenados en los teatros madrileños durante la regencia de María Cristina de Borbón no responde a los patrones formales, armónicos, melódicos, expresivos o texturales del Romanticismo musical, sin embargo, presenta influencias del *bel canto* propio de la ópera italiana y de la música popular española en el marco de lo dramático teatral existiendo una indudable relación entre el tipo de escenas y los parámetros musicales utilizados.

La metodología musicológica histórica en coordinación con la metodología sociológica musical aplicadas en esta investigación nos han permitido crear un marco histórico de referencia e incorporar información sobre el contexto social, cultural y artístico.

El impulso revolucionario del pueblo español cuyo reflejo más destacado fue la Constitución de 1812, tras el paréntesis del poder absolutista de Fernando VII, floreció durante la regencia de María Cristina de Borbón. Si bien su mandato, marcado por una guerra fratricida, supuso una sucesión continua de presidentes que gobernaron bajo una supuesta política equidistante entre moderados y liberales; el influjo de la figura de María Cristina de Borbón en el ámbito social y cultural propició que el ideal y el espíritu romántico que circulaba por Europa estallara al regreso de los principales intelectuales exiliados durante la etapa absolutista.

La regenta María Cristina de Borbón se hizo eco de los problemas concernientes a los derechos de los escritores dramáticos, al funcionamiento de las escuelas de música y declamación, a cuestiones administrativas y a la dignificación de la profesión del actor, posibilitando que la expresión literaria del pensamiento y el espíritu de un pueblo se materializara en los teatros. La aparición de una nueva clase social, la burguesía española constituida por los compradores de bienes desamortizados consecuencia de la reforma económica de Mendizábal, fomentó el desarrollo de sociedades recreativas y que se

crearan círculos o agrupaciones de sociabilidad artística. Como reflejo de este nuevo perfil de la sociedad española despertaron los intereses del público que no sólo asistía a los teatros sino que, a su vez, disfrutaba participando en tertulias o leyendo en la prensa disputas sobre el Romanticismo, críticas teatrales, poesías, dramas o relatos por entregas.

Durante la regencia de María Cristina de Borbón los teatros de Madrid dejaron de ser administrados por el Ayuntamiento y sus funciones fueron asumidas primeramente por empresarios privados y más tarde por sociedades empresarias de artistas. Las distintas administraciones procuraron acercarse a la sociedad presentando horarios flexibles que se acomodaran al mayor número de espectadores, poniendo a disposición de los ciudadanos sus salas para celebraciones de bailes de máscaras en las fechas señaladas, haciéndose eco de los acontecimientos políticos, destinando recaudaciones con fines benéficos y sirviendo de plataforma de lanzamiento a jóvenes alumnos de disciplinas artísticas. La planificación de las temporadas abarcaba un amplio espectro de espectáculos para dar cabida a todos los gustos del público. La comedia era el género más representado seguido del drama y, por último, de la ópera. El teatro principalmente destinado al verso era el del Príncipe mientras que el de la Cruz se reservaba para la ópera, aunque dependiendo de las temporadas esta división perdía nitidez. A pesar de la lucha de dramaturgos y administradores por hacer prevalecer las obras originales escritas en español, la superioridad de las traducidas, prácticamente en su totalidad del francés, era evidente. Durante la regencia de María Cristina de Borbón se fueron desvaneciendo géneros de periodos anteriores como la tonadilla y el melodrama y tuvo lugar el florecimiento y desarrollo del que es objeto de esta investigación, el drama romántico.

Por su parte, los dramaturgos románticos comenzaron a reflejar en sus obras las preocupaciones de la sociedad. Los textos de la primera etapa romántica, de 1834 a 1837, ambientados en la Edad Media, denunciaban la situación de represión española con frecuentes alusiones a la guerra fratricida. A partir de 1837, según se fue olvidando el absolutismo fernandino y avanzó la complicada y agitada regencia de María Cristina de Borbón, en los dramas comenzaron a aparecer muestras de afecto hacia la monarquía como se observa en *La corte del Buen Retiro*, *Carlos II*, *el Hechizado*, *Amor venga sus agravios* o *Un monarca y su privado*; ambientados todos ellos en la corte madrileña del siglo XVII.

En esta segunda etapa se llegaron asimismo a incorporar críticas a la institución eclesiástica como se aprecia en el drama de Gil de Zárate *Carlos II, el Hechizado*.

La libertad de expresión alcanzada al poder introducir la temática política en las obras se transfirió a otros aspectos literarios impulsando a los dramaturgos románticos a rechazar todas las normas y reglas asentadas durante el neoclasicismo: transgredieron los límites que separaban los distintos géneros dramáticos mezclando lo trágico con lo cómico; incluyeron la prosa y el verso dentro de un mismo texto dramático; flexibilizaron el número de actos por drama y refutaron la regla de las tres unidades: tiempo, lugar y acción. Pero sin duda, el avance más significativo del teatro romántico fue que la puesta en escena dejó de ser considerada un mero marco al texto literario respondiendo a la necesidad de crear un espectáculo acústico y visual global.

El texto y la música de los dramas románticos estrenados en los teatros madrileños durante la regencia de María Cristina de Borbón conforman una unidad resultado de un proceso creativo conjunto entre el dramaturgo y el compositor. Las intervenciones musicales tienen una indudable funcionalidad dramática respondiendo ampliamente al gran abanico de necesidades escénicas: recreando ambientes, bien de carácter festivo o religioso; apoyando la narración describiendo la escena o bien recordando otras; ejerciendo una función catalizadora de la tensión dramática de manera directa o indirecta desde el contrapunto; elaborando un escenario paralelo ilusorio; o actuando como *leitmotiv* asociado a un personaje o a una situación dramática. Dentro de este perfecto ensamblaje se enfatiza la falta de afinidad entre el marco temporal de los dramas y el estilo de la música ya que ésta no presenta variaciones cuando la obra está ambientada en la Edad Media o en el Siglo de Oro. El resto de los parámetros musicales permanecen siempre fieles a la esencia de la dramaturgia.

Todas las intervenciones musicales del corpus de dramas románticos analizados en esta investigación de las que se conservan las partituras son piezas para voz y acompañamiento instrumental cuya letra está escrita por el dramaturgo y con una finalidad determinada que puede recordar o adelantar información de la trama argumental o inferir directamente en la escena. En el caso de la *Barcarola* de *La conjuración de Venecia*, cuya

letra está tomada de la fábula de *Hero y Leandro* relatada por el poeta griego Museo y por Ovidio en sus *Heroídas*, al ser ésta escogida por decisión del dramaturgo sigue cumpliendo una finalidad determinada. Como excepción solamente cabe señalar el *Coro de mujeres* del drama *Doña María de Molina*, cuyo texto procede de los primeros versos del famoso himno patriótico *Dios salve a la reina* y que, al no aparecer ni en la edición impresa ni en el manuscrito sino tan sólo en la partitura, puede considerarse una elección propia del compositor o una directriz última del dramaturgo, Mariano Roca de Togores, que no quedó registrada en su obra.

El *Coro de mujeres* del drama *Doña María de Molina* resulta asimismo doblemente excepcional dentro del conjunto de intervenciones musicales objeto de esta investigación por ser la única interpretada a *capella* y con una funcionalidad incidental. El resto de las intervenciones musicales tienen una funcionalidad claramente diegética e incluso, como ocurre en el *Coro de religiosos del convento de Atocha* del drama *Carlos II, el Hechizado*, su autor, Gil de Zárate, nos sorprende con un juego de funcionalidades en relación a la presencia de la música sobre el escenario consiguiendo que cuando su procedencia es oculta incida directamente sobre los personajes y por lo tanto su funcionalidad sea diegética; y que cuando transcurre dentro de la escena, su funcionalidad sea incidental con la única finalidad de ornamentar y recrear el ambiente.

Aunque la funcionalidad de todas las intervenciones musicales, menos las excepciones que se acaban de señalar, sea diegética, no transcurren siempre sobre el escenario. Las piezas musicales que son parte de la ficción y que representan algún tipo de celebración o festejo sí que se suceden siempre sobre las tablas. Como estas piezas suelen estar escritas para una plantilla numerosa conformada por un coro y orquesta de cuerdas, viento madera y viento metal; esta última permanecería en el foso mientras que el coro sería parte de la escena. Todas las intervenciones musicales pertenecientes a los festejos están compuestas por Ramón Carnicer y de su conjunto se pueden extraer algunos patrones.

Existen dos tipos de representaciones festivas: las que reproducen festejos al aire libre y las que simulan celebrar banquetes o reuniones privadas. Al primer subconjunto

pertenecerían las dos piezas interpretadas en el drama de Martínez de la Rosa *La conjuración de Venecia* durante la noche de carnaval en la Plaza de San Marcos, la *Romanza* y el *Carnaval*; y el *Coro y canción* interpretado durante la fiesta de la noche víspera de San Juan a orillas del Manzanares en el drama de Patricio de la Escosura *La corte del Buen Retiro*.

La primera de las dos piezas interpretadas durante la noche de carnaval en *La conjuración de Venecia* se distingue dentro de este subconjunto por no poseer coro y por presentar un modelo propio: la *Romanza* de Ramón Carnicer se ajusta al prototipo donizettiano de romanza a la italiana de forma tripartita ABA', con tres secciones bien diferenciadas por un cambio de modo y en compás de 3/4. En cambio, sí que poseen características comunes basadas en la música popular la pieza de *Carnaval* de *La conjuración de Venecia* y el *Coro y canción* de *La corte del Buen Retiro*. Ambas están escritas en un compás de 2/4 sobre una base rítmica en corcheas y corcheas sincopadas sobre la que se mueve una melodía picaresca rica en repeticiones, sin adornos y con frecuente utilización de puntillos. La armonía en ambas composiciones es sencilla reducida a una alternancia de acordes de tónica y dominante, con breves modulaciones al relativo, al homónimo o al tono de la dominante. El acompañamiento está subordinado a la melodía, bien doblando la voz o realizando una armonización por terceras, y la orquesta presenta, a imitación de las canciones populares, una introducción y un final instrumental. La única diferencia entre estas dos intervenciones musicales es su forma que si bien continúa en ambos casos tomando como referente la música popular, en el *Carnaval* es tripartita ABA', mientras que en el *Coro y canción* es bipartita con alternancia copla estribillo con una sonoridad popular más acusada en este último.

Dentro de las intervenciones musicales que son parte de la ficción y que se interpretan en escenas que representan festejos o celebraciones al aire libre, podría asimismo incluirse la *Serenata a dúo* del drama de Senra y Palomares *Amor venga sus agravios*. Esta intervención no es exactamente igual a las anteriores porque no es una fiesta popular multitudinaria sino una serenata callejera, hecho que se refleja en la reducción del número de intérpretes ya que en esta ocasión el acompañamiento no lo realiza la orquesta al completo sino tan sólo dos flautas y un arpa. Esta breve comitiva asiste musicalmente y

en la escena a los dos cantantes solistas ya que los músicos además de tocar también poseen breves diálogos. Las características de esta pieza de Ramón Carnicer coinciden con las anteriormente descritas para el *Carnaval de La conjuración de Venecia* y el *Coro y canción de La corte del Buen Retiro*, distinguiéndose tan sólo en la estructura *da capo* que presenta, clara influencia ésta del refinamiento operístico italiano.

Siguiendo la clasificación de las intervenciones musicales que tienen lugar en escenas de representaciones festivas que hemos diseñado, nos encontraríamos ahora ante el subconjunto de las que suceden en celebraciones privadas. Éstas serían: el *Coro masculino* interpretado durante el banquete en el palacio de don Enrique en el drama de Mariano Roca de Togores *Doña María de Molina*; la *Canción* a modo de himno guerrero con la que se estimulan los conjurados animados por el alcohol antes de acometer la sublevación contra el poder autoritario y dictatorial del conde de Rimini en el drama de Fulgencio Benítez y Torres *Adolfo*; y la *Canción báquica para una orgía* que entonan Mendoza y sus amigos en la fiesta que celebran en el drama de Senra y Palomares *Amor venga sus agravios*.

Aunque tras la intervención musical del *Coro masculino* del drama *Doña María de Molina* había otras intenciones dramáticas, la representación musical del carácter de la escena que ha interpretado Ramón Carnicer hace que la enmarquemos dentro del epígrafe de las celebraciones. En primer lugar, según el texto dramático, Roca de Togores proponía que el coro, con una función premonitoria y trágica, replicara a los diferentes diálogos mas, al cercenar gran parte de los versos para ponerlos en música esta funcionalidad quedó anulada. En segundo lugar, la elección de Ramón Carnicer de un compás ternario de 3/8, un *tempo Andantino quasi allegretto*, una figuración rítmica rica en puntillos y dobles puntillos, un acompañamiento orquestal doblando las voces del coro y con frecuentes ritmos sincopados y una instrumentación estridente reforzada por clarines y trombones; obtuvo como resultado una escena festiva de tono cortés. Necesario es señalar aquí que, dentro de todas las composiciones de Ramón Carnicer para el corpus de dramas románticos objeto de esta investigación, ésta es la única ocasión en la que el compositor no interpreta adecuadamente el carácter dramático de la escena.

Las tres piezas que tienen lugar durante escenas que representan celebraciones privadas, además de compartir características con las piezas interpretadas en escenas festivas al aire libre ya que su referente continúa siendo la música popular, presentan una peculiaridad común: están escritas dentro de un compás de 3/8 o 6/8. Ramón Carnicer refleja musicalmente el hecho de que la celebración esté bañada en alcohol eligiendo este tipo de compases en los que en su esencia se puede encontrar tanto el gesto del brindis, como el balanceo de los borrachos cuando cantan en grupo. Esta relación entre el compás de 6/8 o el de 3/8 y el gesto del brindis se puede encontrar en algunos números operísticos como en el famoso brindis “Libiamo Ne'lieti Calici” de *La Traviata* de Giuseppe Verdi en 3/8; o en la “Chanson bachique” en la ópera *Hamlet* de Ambroise Thomas en 6/8; o en el vibrante brindis de la ópera *Marina* de Arrieta también en 6/8, por poner algunos ejemplos.

A parte de los momentos musicales correspondientes a escenas de tono festivo, dentro del corpus de los dramas románticos analizados en esta investigación, aparecen otras intervenciones musicales que son parte de la ficción y que asimismo se ejecutan sobre el escenario cuyo carácter responde a necesidades dramáticas distintas al divertimento. Dentro de este conjunto se pueden diferenciar dos modelos: los interpretados por personajes secundarios y los interpretados por algún personaje protagonista. El *Romance* del drama *Vellido Dolfos* de Bretón de los Herreros interpretado por el actor y cantante Ángel López en el papel del centinela Fortún con acompañamiento de arpa se ubicaría dentro del primer patrón. Se trata de una única pieza que, fragmentada, se interpreta en cinco escenas consecutivas actuando como si de un narrador se tratara. A pesar de esta segregación, el compositor, lamentablemente desconocido, consigue crear una unidad musical mediante un estribillo que se repite sutilmente ya que en cada intervención varía su presencia: en ocasiones es interpretado por el arpa a solo, otras por el arpa como acompañamiento y en otras en la voz del solista. A diferencia con las anteriores intervenciones musicales hasta ahora comentadas cuyo referente musical era la música popular, el *Romance* está claramente influenciado por las arias de bravura operísticas como lo demuestra su temperamento marcial y la presencia de elementos en la melodía que buscan tanto el lucimiento del cantante con notas tenidas y cadencias contundentes reforzadas por calderones, como el virtuosismo del instrumentista.

En consonancia con el modelo de intervenciones musicales interpretadas por un personaje protagonista dentro de la escena se encontrarían las siguientes piezas: la *Canción de la gitana* en el drama de García Gutiérrez *El trovador* cantada por Bárbara Lamadrid en el personaje de Azucena; la *Canción de Zulima* en el drama *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch interpretada por Catalina Bravo en el papel de Zulima; y el *Romance* compuesto por Ramón Carnicer para el drama *Carlos II, el Hechizado* de Gil de Zárate interpretado por Matilde Díez en el papel de Inés. La característica común de este subconjunto es que todas las intérpretes son mujeres que acometen melodías que requieren cierta agilidad y técnica vocal: grandes saltos, ornamentos, enfrentamientos rítmicos con el acompañamiento instrumental e incluso sonoridades orientalizantes como en el caso de la *Canción de Zulima*; a la vez que protagonizan los dramas. La figura de la canta-actriz resulta indicadora del espacio profesional que la sociedad de una época al dictado del poder femenino de la regenta María Cristina de Borbón otorgaba a la mujer.

En el drama *El trovador* de García Gutiérrez, también el personaje principal masculino es el intérprete de dos intervenciones musicales si bien éstas no tienen lugar a la vista del espectador lo que facilita que las piezas sean interpretadas por un cantante profesional y no por el actor responsable de dar vida al personaje de Manrique, Carlos Latorre. La voz de Manrique el trovador en la *Canción I del Trovador* procede del exterior del convento mientras que la escena se desarrolla dentro; y en su segunda intervención, *Canción II del Trovador*, el canto proviene del interior de la torre donde está encerrado el protagonista mientras que la acción transcurre a los pies de la misma. En ambos casos la música crea un espacio paralelo ilusorio a la vez que es el *leitmotiv* del encuentro de los enamorados.

En el caso de las intervenciones musicales que son parte de la ficción pero que se ejecutan fuera de la escena, se puede observar cómo de nuevo la música se emplea, entre otras funcionalidades, para recrear un espacio en la imaginación del espectador. La *Barcarola* compuesta por Ramón Carnicer para el drama de Martínez de la Rosa *La conjuración de Venecia*, e interpretada por el tenor profesional P. Galdón desde fuera de la escena, no sólo fabrica el escenario paralelo ilusorio de los canales de la ciudad de Venecia sino que también crea el personaje del barquero que canta impulsado por los remos al

compás de 6/8 propio de las barcarolas. En esta *Barcarola* y en el *Romance* interpretado por Matilde Díez en el papel de Inés en el drama de Gil de Zárate *Carlos II, el Hechizado*, es donde mayoritariamente se revela la permeabilidad al influjo del *bel canto* italiano en la música compuesta por Ramón Carnicer para el corpus de dramas románticos que en la presente investigación se han analizado. En ambas piezas se detecta un manifiesto protagonismo de la melodía, rica en grandes saltos, cromatismos con fines expresivos, uso abundante de apoyaturas y lucidas cadencias; sobre un acompañamiento a base de arpeggios y armonizaciones por terceras y sextas sin figuraciones rítmicas sutiles.

En general, podemos concluir que la gran mayoría de las piezas compuestas para los dramas románticos que conforman el corpus de esta tesis doctoral, presentan una combinación de ambas influencias: del *bel canto* propio de la ópera italiana y de la música popular española. Este híbrido depura y refina los referentes musicales populares más acusados que resultarían incoherentes con las necesidades dramáticas de las obras mas, sin pretender emular el estilo operístico italiano. Asimismo, la influencia popular que se desprende de estas piezas, podría explicarse dentro de lo romántico como una senda reivindicativa de lo nacional.

Durante el Romanticismo hubo una proliferación de la prensa diaria y semanal y en sus páginas abundaban las crónicas y reseñas teatrales desde donde los críticos actuaban como canales de transmisión entre los escenarios y la sociedad. A pesar de los continuos enfrentamientos entre pro-románticos y anti-románticos en las publicaciones periódicas, a excepción del drama *Alfredo* de Joaquín Francisco Pacheco y de *Amor venga sus agravios* de Senra y Palomares, el resto de dramas que conforman el corpus de esta investigación fueron recibidos con elogios. En las críticas se solía resaltar la calidad literaria del lenguaje, el interés de la trama argumental, la fidelidad de los datos históricos y su coherencia con el vestuario, la espectacularidad de la puesta en escena, las nuevas decoraciones especificando su autoría y las dificultades a las que se enfrentaban los maquinistas del teatro a la hora de hacer los cambios; pero nunca se comentaba la música. Tan sólo en una ocasión se citó el nombre del compositor como reclamo para el público caso que sucedió con el drama *Amor venga sus agravios* de Senra y Palomares con música de Ramón Carnicer. Esta omisión de referencias podía ser debido a que el público estaba

acostumbrado a que el teatro siempre estuviera acompañado musicalmente y no resultaba un hecho extraordinario digno de mención; o porque su gusto refinado acostumbrado a la ópera consideraba música menor la compuesta para los dramas, lo que parece improbable porque la comercialización de estas músicas en versión reducida era habitual.

Un hecho relevante es que las críticas dejaban ver la erudición del público tanto en historia como en el conocimiento de la literatura. A los espectadores se les consideraba perfectamente capacitados para emitir juicios muy bien argumentados y para entender, además de la trama, las referencias a problemáticas de actualidad envueltas en ropajes de épocas precedentes.

Las noticias y artículos publicados en soporte gráfico de información general constituyen el corpus principal de las fuentes utilizadas para realizar el Anexo I: *Cartelera teatral romántica 1834-1844* de esta tesis doctoral. La cartelera está organizada en tres partes: la cartelera propiamente dicha ordenada por temporadas teatrales en las que se describen diariamente las sesiones; unos índices de títulos y autores de los diferentes géneros programados; y la descripción de los diferentes elencos según los años teatrales en la que se expone el sistema de renovación contractual por temporadas de los artistas así como el funcionamiento conjunto o independiente de las salas y sus principales responsables administrativos. El análisis de los datos obtenidos tras la elaboración de la cartelera ha posibilitado determinar cuantitativamente los dramas románticos estrenados en los dos principales teatros de la corte. Una vez definido el corpus se han seleccionado los que estaban acompañados musicalmente, se han localizado las fuentes manuscritas conservadas en *particellas* custodiadas en la BHMM, se han reconstruido las partituras y se presentan en el Anexo II de esta tesis doctoral: *Transcripción de la música de los dramas románticos*, acompañadas de los criterios de edición empleados. El conjunto de estos dos anexos complementa empíricamente el cuerpo de estudio de esta investigación.

Actualmente, a excepción de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, los dramas románticos no tienen un espacio relevante en las programaciones teatrales. La representación de estos textos olvidados junto a las músicas originales que los acompañaron en sus estrenos sería la materialización de uno de los principales objetivos de

esta tesis doctoral: contribuir a la recuperación y difusión del patrimonio cultural español.

Fuentes manuscritas

Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM)

Partituras

RCSMM: 1/11737; 3/509 (13); 3/1387 a 1505; S/1951; 1/3467; 1/3468.

Otros documentos

RCSMM: L-267

Archivo de la Villa de Madrid (AVM)

AVM: Secretaria: 2/481/35; 3/465/40; 3/478/22; 4/5/25; 4/67/86.

AVM: Corregimiento: 1/114/12; 1/186/50.

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHMM)

Partituras

BHMM: MUS 9-6; MUS 38-6; MUS 15-4; MUS 7-15 y MUS 743-44; MUS 8-11 y MUS 743-26; MUS 23-13 y MUS 743-18; MUS 8-14 y MUS 743-30; MUS 1-7 y MUS 743-34; MUS 1-5 y MUS 743-33; MUS 37-5; MUS 22-15 y MUS 743-20; MUS 36-23 y MUS 743-24; MUS 36-20, MUS 743-42 y MUS 744-110; MUS 36-22; MUS 12-8 y MUS 743-36; MUS 743-22; MUS 31-4 y MUS 743-21; MUS 37-16 y MUS 743-19; MUS 7-9; MUS 1-6; MUS 6-13 y MUS 744-3; MUS 9-17; MUS 743-31; MUS 743-37; MUS 72-1; MUS 38-3; MUS 748-9; MUS 743-27; MUS 744-6; MUS 743-28; MUS 27-12; MUS 38-16; MUS 743-45; MUS 744-5; MUS 743-25; MUS 643-11; MUS 743-35; MUS 38-22 y MUS 744-9; MUS (L) 742-20; MUS (L) 742-19; MUS 742-28; MUS 742-13; MUS 742-14; MUS 748-3 y MUS 630-8; MUS 742-15 y 16 y MUS 640-9 y 10; MUS 742-17 y MUS 643-7; MUS 742-22; MUS 38-22 y MUS 744-9; MUS 652-18.

Libretos:

BHMM: TEA 1-21-3; TEA 1-8-16; TEA 1-177-13; TEA 1-7-5; TEA 1-21-15; TEA 1-60-7; TEA 1-19-2; TEA 1-7-11; TEA 1-6-6; TEA 1-7-12; TEA 1-25-3; TEA 1-7-10; TEA 1-38-3; TEA 1-14-9.

Biblioteca Nacional Española (BNE)

BNE: MSS/14.057; MSS/ 14.002; MSS/14.068.

Hemeroteca

ABC de Sevilla: Diario Ilustrado de Información General.

ABC de Sevilla, 4 de noviembre de 1955.

Cartas Españolas: Revista Semanal Histórica, Científica, Teatral, Artística, Crítica y Literaria.

Cartas Españolas, 10 de noviembre de 1831, cuaderno 25, tomo III, pp. 139-142.

Cartas Españolas, 1 de marzo de 1832, cuaderno 41, tomo IV, pp. 178-186.

Diario de Avisos: Diario Noticioso, Curioso, Erudito, Comercial, Público y Económico.

Diario de Avisos, del 30 de marzo de 1834, nº 89, al 30 de marzo de 1844, nº 151.

Diario de Avisos, 1844: 15 de abril, nº 169; 23 de abril, nº 175; 26 de junio, nº 239; 23 de octubre, nº 357; 24 de octubre, nº 358; 25 de octubre, nº 359; 28 de octubre, nº 362; 31 de octubre, nº 365; 1 de noviembre, nº 366.

Diario de Avisos, 10 de febrero de 1862, nº 602.

Eco del Comercio

Eco del Comercio, 1834: 1 de mayo, n.º 1; 27 de mayo, n.º 27; 1 de julio, n.º 62.

Eco del Comercio, 1835: 21 de marzo, n.º 325; 25 de mayo, n.º 390; 13 de octubre, n.º 531; 17 de octubre, n.º 535; 2 de noviembre, n.º 551; 8 de noviembre, n.º 557; 27 de noviembre, n.º 576; 8 de diciembre, n.º 587; 14 de diciembre, n.º 593; 25 de diciembre, n.º 604.

Eco del Comercio, 1837: 9 de junio, n.º 1136; 14 de junio, n.º 1141; 29 de julio, n.º 1186; 3 de diciembre, n.º 1313.

Eco del Comercio, 1838: 19 de julio, n.º 1540; 29 de septiembre, n.º 1612; 1 de octubre, n.º 1614; 8 de octubre, n.º 1621.

Eco del Comercio, 2 de abril de 1839, n.º 1797.

Eco del Comercio, 26 de abril de 1841, n.º 2552.

Eco del Comercio, 1843: 21 de enero, n.º 143; 25 de febrero, n.º 178.

El Artista: Sección de Literatura.

El Artista, 1 de enero de 1835, primer tomo, entrega IV, pp. 43-44; entrega XIV, p. 107, pp. 156-159, p. 178.

El Artista, 1 de julio de 1836, Tomo III.

El Clamor Público: Periódico político, literario e industrial.

El Clamor Público, 1844: 26 de junio, n.º 49; 23 de octubre, n.º 151; 25 de octubre, n.º 153; 1 de noviembre, n.º 159.

El Clamor Público, 9 de febrero de 1862, n.º 454.

El Correo de las Damas: Periódico de Modas, Bellas Artes, Amena Literatura, Música, Teatros, etc...

El Correo de las Damas, 1834: 5 de enero, nº 23, año segundo; 30 de marzo, nº 44, año segundo; 5 de abril, nº 45, año segundo; 15 de abril, nº 47, año segundo; 25 de abril, nº 49, año segundo; 30 de abril, nº 50, año segundo; 15 de mayo, nº 1, nueva serie.

El Correo de las Damas, 28 de mayo de 1835, nº 20, año tercero.

El Duende Satírico del día: Cuaderno de artículos de costumbres y críticas literarias y teatrales.

El Duende Satírico del Día, marzo de 1828, segundo cuaderno.

El Español: Diario de las doctrinas y de los intereses sociales.

El Español, 1836: 4 de marzo, nº 125; 7 de marzo, nº 128; 8 de marzo, nº 129; 26 de marzo, nº 147; 12 de junio, nº 225.

El Español, 1837: 22 de enero, nº 448; 15 de febrero, nº 472; 18 de mayo, nº 563; 12 de junio, nº 588; 7 de noviembre, nº 736.

El Genio de la Libertad: Periódico de la Tarde.

El Genio de la Libertad, 1848: 1 de noviembre, nº 258; 4 de noviembre, nº 261.

El Heraldo: Periódico político, religioso, literario e industrial.

El Heraldo, 1844: 22 de febrero, nº 520; 19 de marzo, nº 543; 27 de marzo, nº 550; 9 de abril, nº 561; 10 de abril, nº 562; 18 de abril, nº 568; 24 de octubre, nº 733; 1 de noviembre, nº 740.

El Jorobado: Periódico de Opinión.

El Jorobado, 1836: 4 de marzo, nº 4; 10 de marzo, nº 9; 22 de marzo, nº 19.

El Laberinto: Periódico Universal.

El Laberinto, 16 de abril de 1844, nº 12, tomo XII.

El Panorama: Periódico de literatura y artes.

El Panorama, 1838: 26 de abril, nº 5, segundo trimestre, tomo primero; 19 de julio, nº 17, segundo trimestre, tomo primero.

El Pobrecito Hablador: Revista Satírica de Costumbres.

El Pobrecito Hablador, 1832: agosto, nº 1; septiembre, nº 4; octubre, nº 5; diciembre, nº 9.

El Tiempo: Periódico de la Tarde.

El Tiempo, 1834: 20 de abril, nº 140; 24 de abril, nº 144.

Gaceta Musical de Madrid: Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de D. Hilarión Eslava.

Gaceta Musical de Madrid, 1855: 25 de marzo, nº 8, año I, pp. 1-4; 1 de abril, nº 9, año I, pp. 66-67.

Gaceta Musical de Madrid, 25 de enero de 1866, nº 17, año segundo.

Ilustración Musical Hispanoamericana

Ilustración Musical Hispanoamericana, 30 de enero de 1888, n.1.

La América: Crónica hispanoamericana.

La América, 24 de febrero de 1862, nº 24.

La Correspondencia de España: Diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa.

La Correspondencia de España, 1862: 9 de febrero, nº 1335; 11 de febrero, nº 1337.

La Época

La Época, 1862: 10 de febrero, nº 4295; 11 de febrero, nº 4296.

La España

La España, 11 de febrero de 1862, nº 4761.

La Esperanza: Periódico de la tarde. Político, religioso, literario e industrial.

La Esperanza, 1 de noviembre de 1844, nº 20.

La Esperanza, 10 de febrero de 1862, nº 5317.

La Iberia: Diario liberal.

La Iberia, 11 de febrero de 1862, nº 2516.

La Ilustración Artística: Periódico semanal de literatura, artes y ciencias.

La Ilustración Artística, 1 de enero de 1911, nº 1514, tomo XXX.

La Ilustración Española y Americana: Periódico de bellas artes.

La Ilustración Española y Americana, 8 de octubre de 1879, nº XXXVII, año XXIII.

La Lectura: Revista de Ciencias y Artes.

La Lectura, 1834: 7 de septiembre, nº 323, año cuarto; 19 de octubre, nº 365, año cuarto; 10 de noviembre, nº 387, año cuarto; 15 de noviembre, nº 392, año cuarto.

La Lectura, mayo de 1919, nº 221, pp. 124-138.

La Posdata: Periódico joco-serio.

La Posdata, 1844: 24 de febrero, nº 634; 25 de junio, nº 727.

La Revista Española: Periódico dedicado a su Alteza la Reina Gobernadora.

La Revista Española, 1832: 7 de noviembre, nº 1, año segundo; 8 de diciembre, nº 10, año segundo; 22 de diciembre, nº 14, año segundo.

La Revista Española, 1833: 1 de febrero, nº 26, año tercero; 26 de febrero, nº 33, año tercero; 1 de marzo, nº 34, año tercero; 23 de abril, nº 49, año tercero; 30 de abril, nº 51, año tercero; 22 de noviembre, nº 121, año tercero.

La Revista Española, 1834: 23 de abril, nº 196, año cuarto; 24 de abril, nº 197, año cuarto; 25 de abril, nº 198, año cuarto; 26 de abril, nº 199, año cuarto; 28 de abril, nº 200, año cuarto; 29 de abril, nº 201, año cuarto; 13 de junio, nº 240, año cuarto; 15 de noviembre, nº 392, año cuarto; 16 de noviembre, nº 393, año cuarto.

La Revista Española, 1835: 3 de marzo, nº 3; 3 de abril, nº 34; 26 de mayo, nº 87; 6 de septiembre, nº 190.

La Revista Española, 1836: 3 de marzo, nº 369; 7 de marzo, nº 373; 8 de marzo, nº 374.

Observatorio Pintoresco: Revista ilustrada de literatura y bellas artes.

Observatorio Pintoresco, 1837: 15 de junio, nº 7; 30 de julio, nº 13.

Semanario Pintoresco Español: Sección Dramática.

Semanario Pintoresco Español, 1837: 30 de julio, nº 70; 3 de diciembre, nº 88.

Semanario Pintoresco Español, 21 de enero de 1838, nº 95, pp. 432-434.

Semanario Pintoresco Español, 21 de junio de 1840, segunda serie, tomo II, pp. 198-200.

Fuentes impresas

BARBIERI, Francisco Asenjo. *La Zarzuela*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1864.

BENÍTEZ Y TORRES, Fulgencio. *Adolfo*. Madrid: Imprenta de D. José María Repullés, 1838.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. *Vellido Dolfos*. Madrid: Repullés, 1839.

_____: *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*. Madrid: Burgos, 1828.

CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Cosas del pasado. Música, literatura y tauromaquia*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1904.

Compendio de las principales reglas del baile: traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos. Madrid: Imprenta de Repullés, 1820.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Catálogo abreviado de una colección dramática española hasta finales del siglo XIX*. Madrid: V. e H. de J. Ratés, 1930.

_____: *Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1928.

CRUZ TIRADO, Juan de la. *El cardenal y el judío*. Madrid: Imprenta de Omaña, 1841.

Enciclopedia popular de las Novedades: Diccionario de la conversación y la lectura. Tres tomos. Madrid: Establecimiento Tipográfico las Novedades, 1859-1869, tomo 2, p. 334.

ESCOSURA, Patricio de la. *La corte del Buen Retiro*. Madrid: Imprenta de los hijos de doña Catalina Piñuela, 1837.

ESPRONCEDA, José de. *Poesías*. Madrid: Imprenta de Yenes, 1840.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. *El paje*. Madrid: Imprenta de I. Sancha, 1837.

GIL DE ZÁRATE, Antonio. *Un monarca y su privado*. Madrid: Imprenta de Yenes, 1841.

_____: *Carlos II, el Hechizado*. Buenos Aires: Editora Internacional, 1924.

GUAZA Y GÓMEZ DE TALAVERA, Carlos. *Músicos, poetas y actores*. Madrid: Colección de Estudios Crítico-Biográficos, 1884.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. *Los amantes de Teruel*. Madrid: Imprenta de D. José María Repullés, 1836.

LAFUENTE, Modesto. *Teatro social del siglo XIX*, Vol. II. Madrid: Establecimiento Tipográfico de P. Mellado, 1846.

LASSO DE LA VEGA, Francisco-DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso. *Historia del teatro español. Comediantes, escritores y curiosidades escénicas*. Vol. I y II. Barcelona: Montaner y Simón, 1924.

LATORRE, Carlos. *Noticias sobre el arte de la declamación*. Madrid: Imprenta de Yenes, 1839.

LOMBÍA, Juan. *El teatro*. Madrid: [s. n], 1845.

Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1892.

MESONERO ROMANOS, Ramón. *Memorias de un setentón natural y vecino de Madrid*. Madrid: Renacimiento, 1926.

MITJANA, Rafael. "Histoire de la musique: Espagne, Portugal. La Dix-neuvième siècle". En: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. París, Delagrave, vol. 5, 1920, pp. 2257-2351.

NIEVA, Josef María de. *Decretos del rey nuestro señor don Fernando VII, y de la reina su esposa: Reales órdenes, resoluciones y reglamentos generales expedidos por las secretarías del despacho universal y consejos de S. M. desde 1º de enero hasta fin de diciembre de 1832*. Madrid: Imprenta Real, 1833.

OCHOA, Eugenio de. *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*. Tomo II. Colección de los mejores autores españoles. París: Imprenta de Fain y Thunot, 24 vols. 1840.

ORTEGA RUBIO, Juan. *Historia de España*. Madrid: Bailly-Baillière, 1908-1910.

PACHECO, Joaquín Francisco. *Alfredo. Literatura, historia y política*. San Martín y Jubera eds. Madrid: Imprenta a cargo de Julián Peña, 1864.

PEDRELL, Felip. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos*. Barcelona: Víctor Berdós, 1897 [comprende letras A-F].

PERINI DE LUCA, Cesare. *La conjuración de Venecia. Tragedia Lírica en tres actos y cuatro cuadros*. Cádiz: Imprenta de la viuda de Comes, 1840.

Programa Oficial de la ENSEÑANZA DE COMPOSICIÓN. Escuela Nacional de Música y Declamación. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1891.

ROCA DE TOGORES, Mariano. *Doña María de Molina*. Madrid: Imprenta de D. José María Repullés, 1837.

SENRA PALOMARES, Luis. *Amor venga sus agravios*. Madrid: Imprenta de D. José María Repullés, 1838.

SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Barcelona- Madrid: Imprenta de Narciso Ramírez, 4 vols. 1855-59.

SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica. Concepto y fuentes. Origen e historia*. Vol. I. Madrid: Tipografía de Archivos Olózaga, 1928.

TORENO, José María Queipo de Llano Ruíz de Saravia, Conde de (1786-1843). *Historia contemporánea de la revolución de España*. Publicada por una sociedad de literatos. Madrid: [s. n], 1843.

VALERA, Juan. “Del Romanticismo en España y de Espronceda”. En: *Revista de Ambos Mundos*, II (1854), pp. 610-630.

ZORRILLA, José. *Recuerdos del tiempo viejo*. Madrid: Tip Gutenberg, 1882.

Bibliografía

ABBAGNANO, Nicolas. *La filosofía del Romanticismo*. Vol. III de *Historia de la filosofía*. Barcelona: Hora, 3 vols. 1994.

ABELLÁN, Jose Luis. *Historia del pensamiento español, de Séneca a nuestros días*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

AGUILAR PIÑAL, Francisco. “Cartelera prerromántica sevillana, 1800-1836”. En: *Cuadernos Bibliográficos*, nº XXII (1968), pp. 1-49.

AGULLÓ, Mercedes. *El teatro en Madrid, 1823-1925*. Madrid: Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid, 1983.

ALCALDE CUEVAS, Luis. *Cartelera teatral madrileña (1823-1833)*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Salamanca, 2002.

ALBORG, Juan Luis. *El Romanticismo*. Vol. 4 de *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 4 vols. 1966-1980.

ALONSO, Gregorio. “Soy el rey”. En: *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, nº 111 (2006), pp. 16-17.

ALONSO CORTÉS, Narciso. *Espronceda. Ilustraciones biográficas y críticas (en su centenario)*. Valladolid: Santarén, 1945.

_____: *Bretón de los Herreros. Teatro*. Prólogo y notas de N. Alonso Cortés. Madrid: Espasa-Calpe, 1943.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *La canción andaluza siglo XIX*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 1996.

_____: *La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina. La música española en el siglo XIX*. Coordinadores: Emilio Casares Rodicio y Celsa

Alonso González. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995.

ALONSO TEJADA, Luis. *Ocaso de la Inquisición en los últimos años del reinado de Fernando VII: Juntas de Fe, Juntas Apostólicas, conspiraciones realistas*. Algorta (Vizcaya): Zero, 1969.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos”. En: *Castilla*, nº 13 (1988), pp. 17-33.

_____: “El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad”. En: *Revista de Literatura*, nº 100 (1988), pp. 445-466.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Teatros y música escénica. Del antiguo régimen al estado burgués. La música española en el siglo XIX*. Coordinadores: Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995.

AMORÓS, Andrés-DÍEZ BORQUE, Jose María. *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999.

ANDIOC, René-COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: (1708-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.

ANDIOC, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1988.

_____: “Sobre el estreno de Don Álvaro”. En: *Homenaje a Juan López-Morillas*. José Amor y Vázquez y A. David Kossof (ed.). Madrid: Editorial Castalia, 1982, pp. 63-86.

APPIA, Adolphe. *La música y la puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2000.

ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.

ARZADÚN, Juan. *Fernando VII y su tiempo*. Madrid: Summa, 1942.

AURETT, Robert. "A brief examination into the historical background of Martínez de la Rosa's *La conjuración de Venecia*". En: *Romantic Review*, nº 21 (1930), pp. 132-137.

BARBIERI, Francisco Asenjo. *Biografías y documentos sobre Música y Músicos Españoles. (Legado Barbieri)*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares, vol. I. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, 2 vols.

BARCE, Ramón. "La ópera y la zarzuela en el siglo XIX". En: *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares (coord.), vol. II. Madrid: INAEM, 1987, 2 vols., pp. 145-154.

BARREIRO, Hugo. *La recepción de la ópera de Rossini en la producción lírica de los Teatros del Príncipe y de la Cruz durante el reinado de Fernando VII. (1814-1831)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Autónoma de Madrid, octubre 2006.

BELMONTE GUARDIOLA, Juan. *La obra periodística de D. Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins: artículos no coleccionados en sus obras*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", 2005.

BENÍTEZ, Rubén. *Mariano José de Larra*. Madrid: Taurus, 1979.

BLITZSTEIN, Marc. "Escribir música para teatro". En: *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 106 (2005), pp. 105-107.

BOBES NAVES, María del Carmen. "El discurso en la obra dramática de Bretón de los Herreros: diálogo y acotaciones". En: *Actas del Congreso Internacional "Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios"*. (Logroño 14-16 de octubre de 1996). (1998), pp. 163-180.

BREGANTE, Jesús. "Roca de Togores, Mariano". En: *Diccionario Espasa de Literatura Española*. Madrid: Espasa Calpe, 2003.

_____: “Espronceda y Delgado, José de”. En: *Diccionario Espasa de Literatura Española*. Madrid: Espasa Calpe, 2003.

BROWN, Maurice J. E. “Barcarolle”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie (ed). Oxford, University Press, vol. 2, 1980, p. 145.

CABRERO FERNÁNDEZ, Leoncio. “Don Patricio de la Escosura, comisario regio de Filipinas: su defensa de la lengua española en el archipiélago”. En: *Revista de Filología Romántica*, nº 14, vol 1 (1997), pp. 521-534.

CALDERA, Ermanno. *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia, 2001.

CALDERA, Ermanno-CALDERONE, Antonietta. *El teatro en el siglo XIX (1808-1844). Historia del teatro en España*. Edición de Jose María Díez Borque, Vol. II. Madrid: Taurus, 1988.

CANTERO GARCÍA, Víctor. “Francisco Martínez de la Rosa y el Romanticismo en el drama histórico: análisis, estudio y consideraciones sobre 'La conjuración de Venecia'”. En: *Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 22 (2004), pp. 5-26.

CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Prólogo histórico de Francisco Asenjo Barbieri. Madrid: Minuesa de los Ríos, 1878. Edición facsímil, con introducción de Emilio Casares Rodicio. Madrid: ICCMU, 2002.

CARNERO, Guillermo. *Espronceda*. Madrid: Júcar, 1974.

CARREIRA, Xoán M.: “Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica”. En: *La música en España en el siglo XVIII*. Malcon Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid: Cambrigde University Press, 2000, pp. 29-40.

_____: “Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX”. En: *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y

Emilio Casares (coord.), vol. II. Madrid: INAEM, 1987, 2 vols., pp. 155-172.

CARRILLO GUZMÁN, Mercedes del Carmen. *La música incidental en el teatro español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*. Director: Juan Miguel González Martínez. Facultad de Letras, Departamento de Historia del Arte. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.

CASALDUERO, Joaquín. *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos, 1962.

_____: *El teatro en el siglo XIX. Historia de la literatura española. Siglos XVII-XIX*. Edición de Jose María Díez Borque, Vol. III. Madrid: Taurus, 1988.

CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario del cine español e iberoamericano*. Madrid: ICCMU-SGAE, 2005.

CASTILLO DIDIER, Miguel. “Teatros. Los teatros de la Cruz y del Príncipe”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol. 10, 1999, pp. 204-205.

CATALÁN MARÍN, María Soledad. *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2003.

COLAO, Alberto. *Máiquez. Discípulo de Talma*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena, 1980.

COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza, 2001.

CORTIZO, María Encina. *La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856). La música española en el siglo XIX*. Coordinadores: Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995.

CHAILLEY, Jacques. *Fundamentos de la Musicología*. Prólogo de Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Alianza, 1989.

CHASE, Gilbert. *La música de España*. Traducción española de Jaime Pahissa. Buenos

Aires: Hachette, 1943 (reed.: Madrid, Prensa Española, 1982).

_____: *España. Historia de la Canción*. Coordinador: Denis Stevens. Madrid: Taurus, 1990.

CHICHARRO, Dámaso-LÓPEZ, Julio. *Teatro y poesía en el Romanticismo*. Madrid: Cincel, 1981.

DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.

_____: *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.

DEBUSSY, Claude. *El señor corchea y otros escritos*. Versión española de Ángel Medina Álvarez. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

DELLA CORTE, Andrea-PANNAIN, Guido. *La música teatral española durante el siglo XIX*, vol. II, *Historia de la música*. Barcelona: Labor, 3 vols. 1965.

DIAZ-PLAJA, Guillermo. *Introducción al estudio del Romanticismo español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

_____: “Perfil del teatro romántico español”. En: *Estudios escénicos*, nº 8 (1963), p. 29-56.

DÍEZ HUERGA, M.^a Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. En: *Anuario Musical*, nº 61 (2006), pp. 189-210.

DOWLING, John. “El anti-don Juan de Ventura de la Vega”. En: *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Publicadas bajo la dirección de Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. Toronto: University of Toronto Press, 1980, pp. 215-218.

DUQUE DE RIVAS, SAAVEDRA, Ángel. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición de Donald L. Shaw. Madrid: Clásicos Castalia, 1990.

_____: *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición de Carlos Ruiz Silva. Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, 1989.

_____: *Don Álvaro o la fuerza del sino. Teatro Selecto*. Edición de Blanca Torres Bitter. Sevilla: Fundación Jose Manuel Lara, Colección Clásicos Andaluces, 2007.

_____: *La morisca de Alajuar*. Alicante: Universidad de Alicante, Banco Santander Central Hispano, 1999-2000.

ESCOBAR, José. “El artículo de costumbres en España a finales de la 'Ominosa década' (1828-1833)”. En : *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 vols. Bordeaux: Université de Bordeaux, 1977, pp. 377-383.

ESDAILE, Charles. *La quiebra del liberalismo (1808-1939). Historia de España*. John Lynch (dir.). Barcelona: Crítica, 2000.

ESPRONCEDA, José de. *Antología poética*. Edición de Gabriela Pozzi. Madrid: Akal, 1999.

FALLA, Manuel de. “Nuestra música”. En: *Música*, nº 2 (1917), pp. 58 y 59. Publicado en *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, 1972.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan F. *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Instituto Feijó de estudios del siglo XVIII, 1993.

FERNÁNDEZ LABRADA, Manuel. “Algunas orientaciones prácticas sobre el análisis de partituras”. En: *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, nº 23 (1995), pp. 53-64.

FERNÁNDEZ MORALES, Juan José. *Martínez de la Rosa. Estudio de un escenario*. Granada: Universidad de Granada, 2002.

FINSCHER, Ludwig. “Sturm und Drang”. En: *Die Musik in Geshichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Friedrich Blume (dir.). Stuttgart, Bärenreiter, vol. 8, 1998, pp. 2018-2022.

FLITTER, Derek. *Teoría y crítica del Romanticismo español*. Cambridge: Cambridge

University Press, 1995.

FLÓREZ, María Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006.

FRAGERO GUERRA, Carmen. “La novela romántica: Aportación del cordobés Fulgencio Benítez y Torres (1812-1844)”. En: *Los románticos y Andalucía*. Diego Martínez Torrón (ed.). [Córdoba]: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1997, pp. 149-174.

GALLEGO MORELL, Antonio. *Sesenta escritores granadinos*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1970.

_____: “Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX”. En: *Revista de Musicología*, vol. 14, nº 1-2 (1991), pp. 13-32.

_____: “Introducción al estudio de la ópera española en el siglo XIX”. En: *Cuadernos de Música*, II (1982), pp. 93-103.

GARCÍA, Ignacio. “La música al servicio de la narración épica: 'Eduardo III'”. En: *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 107 (2005), pp. 43-44.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. *El Trovador*. Edición de Carlos Ruiz Silva. Madrid: Catedra, Letras Hispánicas, 1994.

_____: *El Trovador, Los hijos del Tío Tronera*. Edición, estudio y notas dirigidos por Jean-Louis Picoche. Madrid: Alhambra, 1979.

GARCÍA MERCADAL, José. *Historia del Romanticismo español*. Barcelona: Labor, 1943.

GARCÍA VELASCO, Mónica. “Monasterio y Agüeros, Jesús de”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol. 7, 2000,

pp. 664-676.

GIES, David Thatcher. *El Romanticismo*. Madrid: Taurus, 1989.

_____: *El teatro en la España del Siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

_____: "Grimaldi, Vega y el teatro español (1849)". En: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, coordinado por Antonio Vilarnovo, vol. 2 (1992), pp. 1277-1284.

_____: "Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII". En: *Bulletin Hispanique*, Tomo 91, nº 1 (1989), pp. 37-60.

_____: "Inocente estupidez!: *La pata de cabra* (1829), Grimaldi and the Regeneration of the Spanish Stage". En: *Hispanic Review*, 54 (1986), pp. 375-396.

_____: "Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia". En: *Hispanic Review*, 58, nº 1 (1990), pp. 1-17.

_____: "Glorius Invalid: Spanish Theater in the Nineteenth Century". En: *Hispanic Review*, 61, nº 2 (1993), pp. 213-245.

GIL DE ZÁRATE, Antonio. *De la Instrucción pública en España*. Edición facsímil íntegra más índice onomástico. Oviedo: Pentalfa, 1995.

GIRON, Pedro Agustín. *Recuerdos (1778-1837)*. Pamplona: Eunsa, 1981.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Tres Cantos, Madrid: Ediciones Akal, 1997.

GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española* 5. Siglo XIX. Madrid: Alianza Música, 7 vols. 1984.

_____: "Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX". En: *España en la*

música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985. José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares (coord.), vol. II. Madrid: INAEM, 1987, 2 vols., pp. 211-224.

GONJAL, María: *Teatro y música en Madrid: los géneros breves durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*. Begoña Lolo (dir.) Trabajo de investigación inédito presentado en la Universidad Autónoma de Madrid, febrero 2010, para la obtención del diploma de estudios avanzados.

GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, M. Teresa. “De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa”. En: *Cuadernos de investigación filológica*, nº 9/1-2 (1983), pp. 199-234.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical y literaria*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. “*Elvira de Albornoz*, un drama novel en la cúspide del teatro romántico español”. En: *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI (2003), pp. 133-145.

GORMAZ, Rogelio. “Himno Nacional de la República de Chile: Antología de versiones vocales e instrumentales”. En: *Revista musical chilena*, vol. 55, nº 195 (2001), pp. 95-96.

GUTIÉRREZ DORADO, Pilar-GÓMEZ DEL PULGAR, Eugenio. *Catálogo de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM, 1998.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. *Los amantes de Teruel*. Edición de Carmen Iranzo. Madrid: Catedra, Letras Hispánicas, 2004.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Derechos del traductor en obras dramáticas en el siglo XVII*, en *La traducción en España (1750-1830), Lengua, literatura, cultura*. Francisco Lafarga (ed.). Lleida: Universitat de Lleida, 1999, pp. 397-405.

_____: “Precios de las piezas teatrales en el siglo XVIII (Hacia los derechos de autor)”. En: *Revista de Literatura*, Tomo LVIII, nº 115 (1996), pp. 47-82.

HERRERO, Fernando. “Del Romanticismo teatral. El alma del pueblo (o más allá de la escritura)”. En: *Revista de Folklore*, tomo 12, nº 140 (1992), pp. 56-62.

HERRERO SALGADO, Félix. *Cartelera Teatral Madrileña II: (1840-1849). Cuadernos Bibliográficos*, IX. Madrid: CSIC, 1963.

HORMIGÓN, Juan Antonio. *Dramaturgia y trabajo dramático. La música y la puesta en escena*. Vol. I. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2 vols. 2002.

HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo. *El teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid: El Avapiés, 1989.

IZQUIERDO IZQUIERDO, Lucio. “Cartelera teatral valenciana (1832-1850)”. En: *Anales de la Real Academia de la Cultura Valenciana*, nº 70 (1993), pp. 139-196.

JIMÉNEZ ALCÁZAR, Marisé. “Rousseau, Moretti, el Real Conservatorio de Música de Doña Cristina, Piermarini y Ramón Carnicer en el Diario de José Musso Valiente”. En: *José Musso y su época (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo: actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004*. Santos Campoy García, Manuel Martínez Arnaldo y José Luis Molina (coord.), vol. 1 (2006), pp. 227-238.

JOVER ZAMORA, Jose María. *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX y XX)*. Madrid: Debate, 2001.

JURETSCHKE, Hans. *Origen doctrinal y génesis del Romanticismo español*. Madrid: Ateneo, 1954.

KLEINERTZ, Rainer. *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela*. Kassel: Reichenberger, 2003, 2 vols.

KRAMER, Lawrence. "Narratología musical: un esbozo teórico". En: *Quodlibet: Revista de especialización musical*, nº 25 (2003), pp. 113-139.

KÚHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor, 1994.

LABRADOR, Germán: "Una mirada sobre la tonadilla: Música, teatro e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico". En: *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII. La Tonadilla escénica*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid – Museo de San Isidro, 2003, pp.38-47.

LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Director: Rogier Alier Aixalá. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Música. Madrid: UAM, 2004.

LARRA, Mariano José de. *Artículos de costumbres*. Edición de Luis F. Díaz Larios. Madrid: Austral, 2006.

_____: *Artículos*. Edición de Enrique Rubio. Madrid: Cátedra, 2001.

_____: *Artículos*. Edición de Michael Harris. España: Orbis-Fabbri, 1995.

_____: *Macías*. Edición de Luis Lorenzo-Rivero y George P. Mansour. Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, 1990.

LA RUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Cornellá de Llobregat: Idea Música, 2003.

LE DUC, Antoine. *La zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Sprimont: Mardaga, 2003.

LEZA CRUZ, José Máximo. "Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX". En: *Campos Interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Begoña Lolo (ed.). vol I, pp. 115-139. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, 2 vols.

LLORÉNS, Vicente. *El Romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1989.

LOLO, Begoña. “La tonadilla escénica”. En: *Scherzo: Revista de música*, nº 176 (2003), pp. 113-124.

_____: “La tonadilla escénica, ese género maldito”. En: *Revista de musicología*, Vol. XXV, nº 2 (2002), pp. 439-469.

_____: “La zarzuela en el pensamiento de Felipe Pedrell: historia de una controversia”. En: *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. II-III (1997), pp. 319-326.

_____: “Música en España en el siglo XVIII: reflexión sobre el estado de la cuestión”. En: *Revista de musicología*, Vol. XX, nº 1 (1997), pp. 277-300.

_____: “La música en la Real Capilla después de la guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII” En: *Cuadernos de Arte*, nº 26 (1995), pp. 157-169.

_____: “La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia”. En: *Cuadernos Dieciochistas*, 8, 2007, pp. 223- 246.

LÓPEZ CABRERA, M^a del Mar. *El teatro en las Palmas de Gran Canarias (1853-1900)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Romera Castillo. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Facultad de Filología. Madrid: UNED, 1995.

LÓPEZ-CALO, José. “El italianismo operístico en España en el siglo XIX”. En: *La ópera en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1984, pp. 83-92.

MACCLELLAND, Ivy Lilian. *The Origins of the Romantic Movement in Spain. A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason*. Liverpool: Liverpool University Press, 1975.

Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832). Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengíbar (eds.). Cádiz: Centro de Documentación Musical de Andalucía y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006.

MARTÍN MONTENEGRO, Salvador. “Cartelera teatral canaria (1832-1839)”. En: *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*. La Laguna: Universidad de la Laguna, 1991, pp. 145-163.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. *La conjuración de Venecia, año de 1310*. Edición de José Paulino. Temas de España. Madrid: Taurus, 1988.

_____: *La conjuración de Venecia*, Edición de María José Alonso Seoane. Madrid: Cátedra, 1993.

MARTÍNEZ DE VELASCO, Ángel-SÁNCHEZ MANTERO, Rafael-MONTERO, Feliciano. *Manual de Historia de España. Siglo XIX*. Madrid: Historia 16, 1990.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto. *Los teatros de Madrid: anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid: José Ruiz Alonso, 1947.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego. *El alba del Romanticismo español*. Sevilla: Alfar, 1993.

MARTÍNEZ ULLOA, Jorge. “La obra de arte musical: hacia una ontología de la música”. En: *Revista Musical Chilena*, Año 64, nº 213 (2010), pp. 116-135.

MAS I VIVES, Joan. *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Monserrat, 1986.

MCGAHA, Michael D. “The 'Romanticism' of *La conjuración de Venecia*”. En: *Kentucky Romance Quarterly*, nº 20 (1973), pp. 235-242.

MENARINI, Piero. *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*. Bologna: Atesa, 1982.

MIKELAREÑA PEÑA, Fernando. “La sublevación de O'Donnell de octubre de 1841 en Navarra”. En: *Historia Contemporánea*, nº 38 (2009), pp. 239-275.

MIRET PUIG, Pau. “Bretón de los Herreros, crítico teatral ante el drama romántico

francés”. En: *Salinas, revista de lletres*, nº 18 (2004), pp. 139-152.

MITJANA, Rafael. *La historia de la música en España. (Arte religioso y Arte profano)*. Edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano. Madrid: Centro de Documentación Musical. INAEM, 1993.

MOLINA, Tirso de. *La prudencia en la mujer*. Madrid: Cátedra, 2010.

MONTERO ALONSO, José. *Estreno de “Don Juan Tenorio”*. Madrid: Ayuntamiento, Área de Cultura: Instituto de Estudios Madrileños, 1993.

MONTERO REGUERA, José. “Calderón de la Barca sale a la escena romántica”. *Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Diez Taboada*. Madrid: CSIC, 1998, pp. 324-329.

MONTES, Beatriz. “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”. En: *Revista de Musicología. Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones I*, vol. 20, nº 1 (1997), pp. 467-478.

_____: “El Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina”. En: *Música-Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 16-17 (2009-2010), pp. 19-113.

Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation. Sous la direction de Laurent Feneyran. París: Publications de la Sorbonne, 2003.

MUSRI, Fátima Graciela. “Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia”. En: *Revista Musical Chilena*, nº 192 (1999), pp. 13-26.

NAVARRO LALANDA, Sara. “El Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina: Conciertos externos realizados por el alumnado”. En: *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos: por uma musicologia criativa... (Lisboa, 22-24 de*

febrero de 2012). Marco Brescia (ed.). Lisboa: Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2012, pp. 1008-1023.

NAVAS RUIZ, Ricardo. *El Romanticismo español*. Salamanca: Anaya, 1970.

NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996.

NIUBÓ SALA, Olga. “Els fons musicals Ramon Carnicer i Ramon Florense de l'Arxiu Històric Comarcal de Tàrraga”. En: *Recerca Musicològica*, nº 16 (2006), pp. 247-251.

OJEDA ESCUDERO, Pedro. *El justo medio: Neoclasicismo y Romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*. Burgos: Universidad de Burgos, 1997.

OLIVA, Cesar-TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2003.

OSDROWSKI, Beatrice. *Die Brüder Schlegel und die 'romantische' Dramatik. Ein typologischer Vergleich von Theorie und Praxis des 'romantischen' Dramas in Deutschland und Spanien*. Jena: Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena, 2004.

PAGÁN, Víctor-VICENTE, Alfonso de. *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Editorial Alpuerto, Fundación Caja Madrid, 1997.

PAREDES ALONSO, Francisco Javier (coord.). *Historia Contemporánea de España. (siglo XIX-XX)*. Barcelona: Ariel, 2 vols. 2000.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1983.

PEERS, Allison. *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos, 2 vols. 1967.

PELÁEZ MARTÍN, Andrés. *José María Avrial y Flores. Los inicios de la escenografía romántica española*. Almagro, Ciudad Real: Museo Nacional de Teatro, 2008.

PENAS VARELA, María de las Ermitas. “Discurso dramático y novela histórica romántica”. En: *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 69 (1993), pp. 167-193.

PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza editorial, 1967.

_____: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*. Ed. facsímil. Madrid: ICCMU, 2004.

PÉREZ, Rafael. *Madrid en 1808. El relato de un actor*. Edición al cuidado de Joaquín Álvarez Barrientos, Ana Isabel Fernández Valbuena y Ascensión Aguerri Martínez. Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2008.

PIÑEIRO GARCÍA, Juan. *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*. Madrid: Editorial Tres, 1984.

PIÑEYRO, Enrique. *Romanticismo en España*. París: Alcan, 1904.

RESINO, Carmen. *Teatro con música*. Madrid: Fundamentos, 2008.

REYNA TAPIA, John. *The Spanish Romantic Theater*. Lanham: University Press of America, 1980.

RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Pamplona: Eunsa, 1999.

_____: “Vicisitudes empresariales de los teatros de la Cruz y del Príncipe en el Madrid de la Regencia”. En: *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 74 (1998), pp. 157-180.

_____: “La infidelidad a escena: Patricio de la Escosura o La representación del adulterio que no fue”. En: *Lecturas, imágenes*, 2 (2003), pp. 53-68.

_____: “La teatralidad externa de *El Trovador*”. En: *Siglo diecinueve: literatura*

hispánica, 3 (1997), pp. 53-68.

_____: “Larra y la revista española: hacia un canon romántico”. En: *Theatralia*, nº 3 (2000), pp. 219-231.

_____: “Acerca de los apuntes y sus posibilidades en el estudio del teatro romántico español”. En: *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, tomo 12, nº 2 (1999), pp. 67-86.

_____: “Genios de la destrucción y ángeles de la muerte: los falsos demonios del drama romántico español”. En: *Romance Quarterly*, 47, 3 (2000), pp. 165-174.

_____: “Venecianos, moriscos y cristianos: La tiranía en Martínez de la Rosa, año de 1830”. En: *Hispanic Review*, nº 3 (2003), pp. 365-391.

_____: “Música y cantos en los dramas románticos españoles: pertinencia espectacular y funcionalidad semántica”. En: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 9 (2001), pp. 103-119.

_____: *Todo lo vence el amor o la pata de cabra (1829-1841)*. Vigo: Universidad de Vigo, 2006.

_____: “Poderosos y tiranos en la primera parte de *El zapatero y el rey*”. En: *Anales de Literatura Española*, 18 (2005), pp. 303-316.

_____: “El poder y la tiranía en *Carlos II el Hechizado*, de A. Gil y Zárate”. En: *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VII (2004), pp. 163-184.

_____: “La teorización política en el drama romántico: 'Doña María de Molina', de Mariano Roca de Togores. Los románticos teorizan sobre sí mismos”. En: *Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002)*. Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico. Bologna: Il Capitello del Sole, 2002, pp. 179-192.

RODRÍGUEZ, Juana. “Documentos del expediente de Ramón Carnicer (1830)”. En:

Recerca Musicològica, nº 8 (1988), pp. 193-205.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás. *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1994.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a José. *La crítica dramática en España (1789-1833)*. Madrid: CSIC, 1999.

ROMEA, Julián. *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid y Los héroes en el teatro (reflexiones sobre la manera de representar la tragedia)*. Jesús Rubio Jiménez (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 2009.

ROMERO, Alberto. “Otras máscaras del Romanticismo español. Las dramaturgias de la risa popular (1832-1862)”. En: *Revista Romanticismo*, nº 5 (1995), pp. 187-194.

ROMERO PEÑA, María Mercedes. *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia 1808-1814*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.

ROMERO TOBAR, Leonardo. *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.

_____: “Notas sobre Martínez de la Rosa”. En: *Revista de Literatura*, Tomo 22, nº 43-44 (1962), pp. 83-90.

_____: “Textos desconocidos de Espronceda”. En: *Revista de Literatura*, Tomo 32, nº 63-64 (1967), pp. 137-146.

ROSSELL I FARRÉ, Francesc. “A l'est hi ha l'edèn. L'exili de Ramón Carnicer: Maó de 1808 a 1814”. En: *Revista cultural de l'Urgell*, nº 2 (1990), pp. 149-161.

RUBIO CREMADES, Enrique. “La Crónica, revista literaria de 1844-1845”. En: *Anales de Literatura Española*, nº 5 (1986-1987), pp. 461-478.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. “El arte escénico en el siglo XIX”. En: *Historia del teatro*

español. Tomo II. Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid: Universidad de Zaragoza, Gredos, 2003, pp. 1803-1841.

_____: *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Editorial Playor, 1983.

_____: "La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación". En: *Segismundo* nº 39-40 (1984), pp. 193-231.

RUIZ SALVADOR, Antonio. *El Ateneo científico, literario y artístico de Madrid (1835-1885)*. Londres: Tamesis Books Limited, 1971.

RUIZ TARAZONA, Andrés. "Carnicer i Batlle, Ramón". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol. 3, 1999, pp. 208-213.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *El teatro del siglo XIX. Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1996.

RUMEAU, Aristide. *Le Théâtre à Madrid à la veille du Romantisme, 1831-1834*, en *Hommage à Ernest Martinenche*. París: [s.a.], 1936, pp. 330-346.

SAGE, Jack. "Romance. Spain". En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie (ed). Oxford, University Press, vol. 16, 1980, pp. 121-123.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *El teatro en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1981.

SAKLICA, Aysegul. *Los amantes de Teruel: de la leyenda al teatro español de los siglos XVIII y XIX*. Directora: Montserrat Amores. Programa de doctorado de teoría de la literatura comparada. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

SALAZAR, Adolfo. *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Vol. II. Madrid: Espasa-Calpe, 2 vols. 1972.

_____: *Los grandes compositores de la época romántica*. Madrid: Aguilar, 1958.

_____: *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave, 1930.

_____: *La música en la sociedad europea. El siglo XIX*. Prólogo de Emilio Casares Rodicio: *Introducción a la obra histórica de Adolfo Salazar*. Vol. III. Madrid: Reedición de Alianza Música, 4 vols. 1985.

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta Pérez Dubrull, 3 vols. 1686-1881. Reedición facsímil en 4 vols. con índices de Jacinto Torres. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Musical, 1986.

SALES DASÍ, Emilio José. "El marqués de Molins: un caballero a lo divino". En: *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo LXVII, Cuaderno 242 (1987), pp. 427-441.

SARRAILH, Jean. *Martínez de la Rosa. Obras dramáticas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1947.

SIERRA, Juan Carlos. *El Madrid de Larra*. Madrid: Sílex Ediciones, 2006.

SIMÓN DÍAZ, José. *Cartelera teatral madrileña (1830-1839)*. Cuadernos Bibliográficos, III. Madrid: CSIC, 1960.

SIMON PALMER, María del Carmen. "Ecos románticos en la prensa de la época". En: *Romanticismo*, nº 2 (1984), pp. 175-179.

SOBRINO, Ramón-ENCINA CORTIZO, María. "Il dissoluto punito ossia 'Don Giovanni Tenorio' de Ramón Carnicer". En: *Recerca Musicològica*, nº 16 (2006), pp. 97-116.

SOBRINO, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Director: Emilio Casares Rodicio. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia y Artes, 1992.

_____: *La música sinfónica en el siglo XIX. La música española en el siglo XIX*. Coordinadores: Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González. Oviedo: Universidad de

Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995.

_____: “Carnerero, Jose María”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol. 3, 1999, p. 208.

_____: “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”. En: *Recerca Musicològica*, nº 14-15 (2004-2005), pp. 155-175.

SOPEÑA, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección general de Bellas Artes, 1967.

_____: *El lied romántico*. Madrid: Moneda y Crédito, 1973.

_____: *El nacionalismo musical y el lied*. Madrid: Real Musical, 1979.

_____: “La música en la época del Romanticismo (1808-1874)” Tomo XXXV, vol. II, de la *Historia de España*, Menéndez Pidal (ed). Madrid: Espasa Calpe, 1989-2000.

SPANG, Kurt. *Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico. El drama histórico. Teoría y comentario*. K. Spang (ed.). Pamplona: Eunsa, 1998.

STEVENSON, Robert. “Carnicer i Batlle, Ramón”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie (ed.). Oxford, University Press, vol. 3, 1980, pp. 801-802.

SUÁREZ MUÑOZ, Ángel. *El teatro en Badajoz. Cartelera y estudio 1860-1886*. Madrid: Támesis, 1997.

SUÁREZ-PAJARES, Javier. *La canción con acompañamiento de guitarra, siglo XIX*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 1995.

SUÁREZ PERALES, Ana. *El teatro en Madrid. Siglos XVII-XX*. Madrid: Ediciones La Librería, 2003.

SUBIRÁ, José. *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo del melólogo (Melodrama)*. Barcelona: Instituto Español de Musicología. CSIC, 2 vols. 1949-1950.

_____: *Catálogo de la sección de música de la biblioteca municipal*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1965.

_____: “El “cuatro” escénico español: sus antecedentes, evoluciones y desintegración”. En: *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, Vol. II. Barcelona: CSIC, 1958-61, pp. 895-921.

_____: *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945.

_____: “En el centenario de un gran músico Ramón Carnicer”. En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, nº 69 (1958).

_____: *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*. Barcelona: Labor, 1933.

_____: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.

Teatro Romántico. Antología. Juan Alcina Franch (ed.). [Barcelona]: Editorial Bruguera, 1968.

Teatro y música en España: Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.). Madrid: UAM/ CSIC, 2008.

Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del simposio internacional Salamanca 1994. Rainer Kleinertz (ed). Kassel: Reichenberger, 1996.

TITOS MARTÍNEZ, Manuel. “La Caja de Madrid en el siglo XIX ¿Actividad asistencial o financiera?”. En: *Revista de Historia Económica*, nº 7 (1989), pp. 557-587.

TORRE MOLINA, M.^a José. “Música y baile en los relatos de viajeros extranjeros por Andalucía (1759-1833)”. En: *Campos Interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Begoña Lolo (ed.). Madrid: Sociedad

Española de Musicología, 2001, vol I, pp. 87-114.

TORRES LARA, Agustina. *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX*. Director: José Romera Castillo. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Facultad de Filología. UNED, 1996.

TORRES MULAS, Jacinto. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991.

_____: “El Romanticismo musical español; algunas premisas”. En: *Cuadernos de Música*, año I, nº 2 (1982), pp. 3-14.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. “Del absolutismo fernandino al liberalismo (1833-1835)”. En: *Historia 16*, nº 4 (1976), pp. 42-56.

UBERSFELD, Anne. *Le roi et le bouffon. Essai sur le théâtre de Hugo*. París: Corti, 1974.

VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia del teatro español*. Barcelona: Noguer, 1956.

VALLEJO, Irene-OJEDA, Pedro. *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX: cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.

VAREY, John E. *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Madrid: Támesis, 1995.

VÁZQUEZ TUR, Mariano. “Barcarola”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, pp. 217-218.

_____: “Romanza”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol. 9, 1999, p. 372.

VILARNOVO, Antonio. “Poética del sonido en *El Trovador*”. En: *Revista de Literatura*, tomo 48, nº 95 (1986), pp. 101-114.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1960.

ZARAGOZA, Georges. *El espacio en el teatro romántico europeo*. Edición de la Universitat de Lleida. Lleida: Pagés Editors. Colección El Fil d'Ariadna, 2003.

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Edición de Amparo Medina-Bocos. Madrid: Edaf, 2005.

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Edición de Aniano Peña. Madrid: Cátedra, 2007.